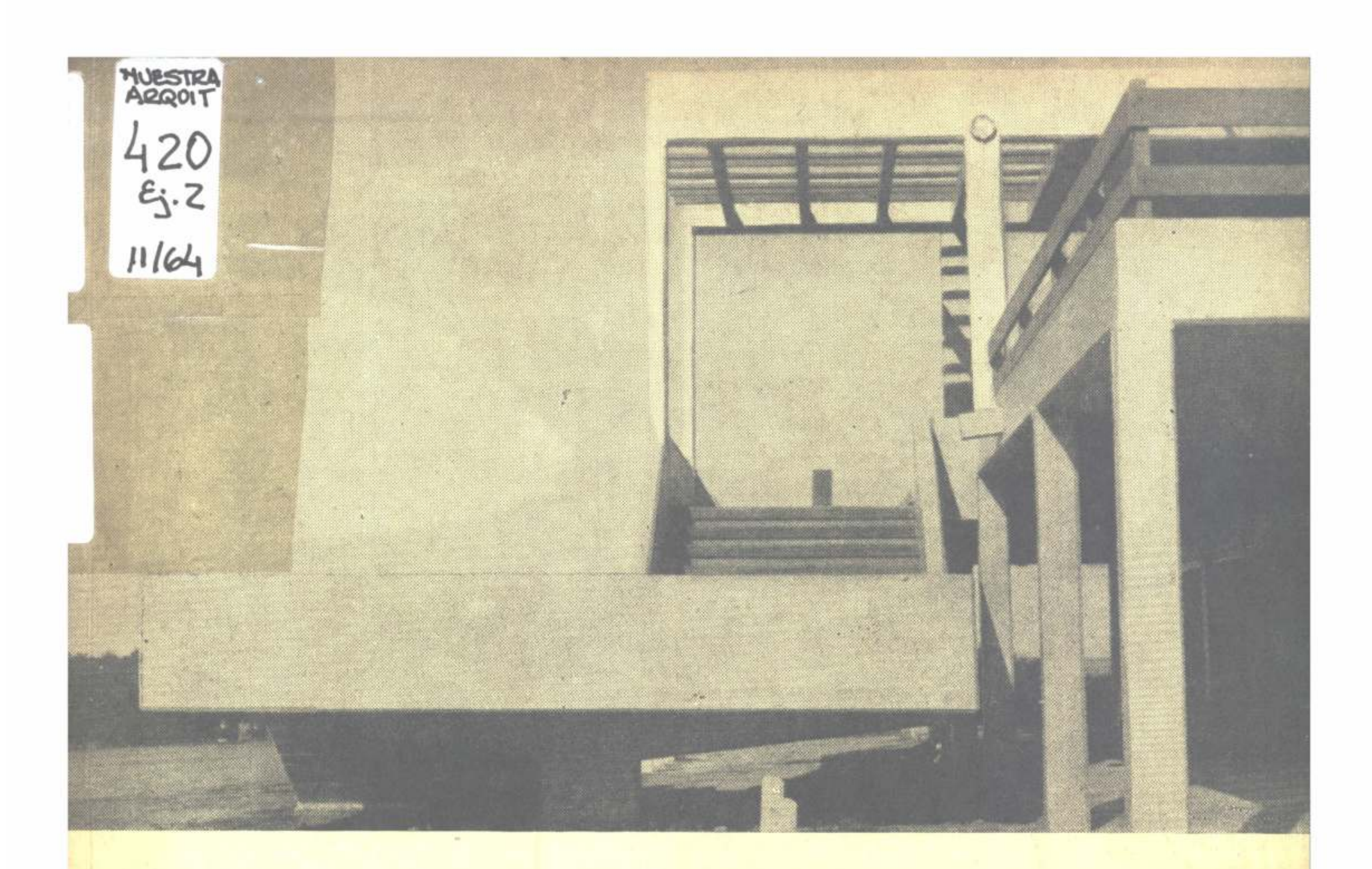


NUESTRA ARQUITECTURA 420

noviembre 1964

Salas & Billoch:

cuando la arquitectura se convierte en empresa





A LA VANGUARDIA DE LOS REVESTIMIENTOS DE MADERA

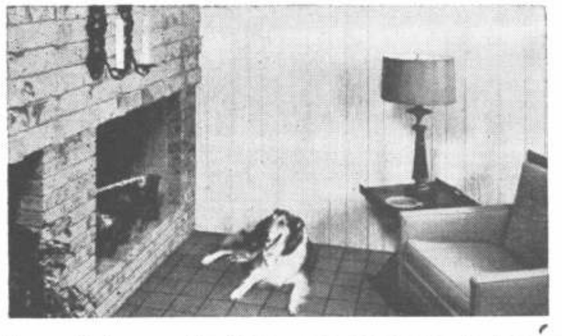
NUEVOS PANELES PARA EFECTOS DRAMATICOS EN DECORACION



el nuevo MARBLETONE
(tono marmolado)

...le ofrece el aspecto de mármol al precio de la madera. Use el Marbletone para acentuar una pared y para hacer resaltar el cielorraso. Combine también el Marbletone con cualquiera de los 9 paneles Masonite de hermosos colores. (A la derecha: Marbletone con Masonite Sable nogal).





NUEVOS PANELES **MASONITE**

El pecana (arriba) ofrece alegres tonos marrón-rojo, para alegrar las paredes de cualquier rincón, estudio o sala de juego. El nogal crea un sosegado y elegante fondo para dormitorio, sala de estar o comedor.

Los auténticos paneles Masonite se mantienen de buen aspecto a través de los años. No se resquiebran ni se marcan y se limpian con un paño húmedo. Lo que es más, éstos paneles son preterminados, lo que quiere decir: rápida y fácil colocación y ahorro de tiempo y dinero. Cree efectos interiores nuevos con paneles Masonite. Escriba o visítenos hoy para obtener completos informes.

DISTRIBUIDOR GENERAL PARA LA REPUBLICA ARGENTINA

BERTINI & CIA.

AVENIDA DIRECTORIO 233/35 - TEL. 90-6376 y 3293 - BUENOS AIRES

UN CONCURSO PARA CHIVILCOY

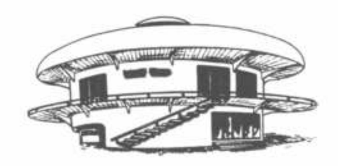


Gabriel Malamud, Jaime Nisnovich y Nicolás Caputo son los arquitectos que obtuvieron el primer premio (ver dibujo) en el concurso para construir un hotel y local social del club La Pampa, de Chivilcoy. El jurado se integró con Juan O. Molinos, Eduardo J. Ellis, Luis J. Grossman, Marcos Sherman y Mauricio Repossini.
El segundo premio fue para Edmundo Arias y Bernardo Taranto y el tercero para Odilia Suárez y Eduardo J. Sarrailh. Hubo además menciones para los proyectos presentados por los siguientes conjuntos de arquitectos: Bidinost, Gassó, Lopaco y Meyer; Katzenstein, Santos, Solsona, Pechestein, Leyboff, Pochersky y Bignicli; Baliero y colaboradores; Cuenca, Pardina y Peralta.

Neopreno para techos

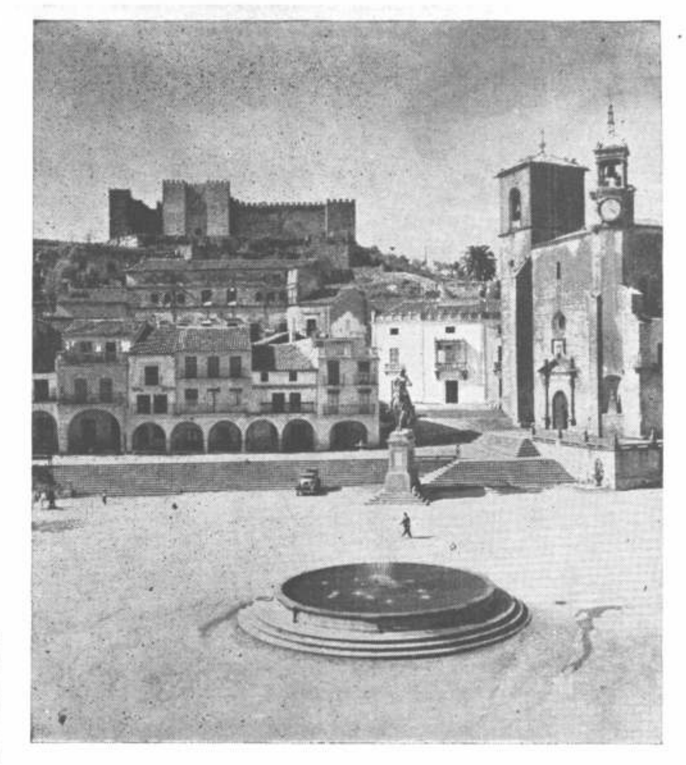
Du Pont Information Service, informa que un grupo de ingenieros suizos llegó a la conclusión de que una faja de soporte para techos de neopreno y plástico evita el agrietamiento en la casa de techos planos y se convierte en un verdadero aislante entre techo y paredes.
El soporte está formado por tiras de neopreno del tamaño requerido, adheridas con un adhesivo de neopreno a lo largo de la línea central de una ancha banda de papel Kraft resistente a la humedad. A cada lado de las tiras de neopreno van adheridas tiras de plástico espumoso cortadas del mismo tamaño, sirviendo de soporte aislante sin peso y de material de relleno.
Estos cojines de soporte vienen ya prefabricados y se entregan en rollos de 10 metros de largo o cortados a la medida. El grosor de los soportes varía según el peso que tenga que soportar. Se ofrecen dos tipos normalizados de 5 y 10 milímetros de grosor—con bandas de neopreno de 33, 50, 67 y 100 mm. de ancho.
Los soportes de neopreno bien elaborados (según la empresa que los fabrica) duran 30 ó más años y son sumamente resistentes a la compresión, a la exposición a la intemperie, al ozono, a cambios de temperatura, y la mayoría de las sustancias químicas.

Vivir en plástico



La Owens Fiberglass Corporation está construyendo en los Estados Unidos nuevos modelos de viviendas plásticas. En ellas se utiliza especialmente lana de vidrio. Uno de estos proyectos se llama *pagoda* y el otro *extraño cono.*


visto!
. . . en Trujillo,
Extremadura,
España. (1)













(1) Desde que se tomaron estas fotografías la plaza Trujillo fue objeto de una importante remodelación cuyos trabajos aún no han concluido.





Congreso del ICSID 1965

El organismo que asegura a los principales institutos de diseño del mundo, resolvió que en el congreso que se hará en Viena se traten los temas que siguen.

Tema principal: el diseño para la comunidad.

Tema profesional: el diseño para la pequeña empresa.

Además, se decidió dedicar la exposición al tema principal, que será considerado bajo los aspectos sociales, económicos y educativos. De esta manera se ofrece la oportunidad de demostrar que el diseño no es sólo necesario en objetos individuales (lavarropas, televisores, automóviles) sino también en el equipo público básico de cada país.

DISEÑO

Micro-libros: biblioteca del futuro

Industrial Desing informa que A. Ulrich y Lewis E. Walkup, del Battelle Memorial Institute, han realizado un estudio sobre la micro-impresión. Sus conclusiones nos llevan a pensar en las bibliotecas del futuro que multiplicarán, en mucho, sus capacidades. Los científicos del Battelle sostienen que un libro de tamaño común (240 páginas) puede ser impreso sobre cuatro tarjetas, de 10 cm., a una velocidad de 20.000 libros por minuto. Si bien los sistemas de micro-impresión son ya conocidos desde hace treinta años, hasta ahora solo se les utilizó como solución a un problema de espacio. Consideran que sería posible emplear la micro-impresión en la difusión masiva del conocimiento si se dispusiera de un aparato *lector* de bajo costo. Según ellos, este aparato debería reunir las siguientes condiciones: a) el usuario podrá sentarse cómodamente en varias posiciones, mientras usa el *lector;* b) el tamaño de los caracteres proyectados, debe ser igual al de un tipo de diez puntos, aproximadamente (igual que el de esta nota); c) el aparato *lector* deberá ser binocular y no monocular; d) el contraste de claro-oscuro de la imagen deberá ser moderadamente alto; e) la luminosidad del fondo de la superficie de lectura debe ser aproximadamente igual a la de la habitación que estará convenientemente iluminada; f) debe ser portátil y lo bastante liviano como para poderlo sostener en las rodillas; g) la carga y el manejo deben ser simples; h) debe ser económico.

Luego de realizar varios modelos, los científicos llegaron a la conclusión de que, evidentemente, la tecnología actual cuenta con los recursos necesarios para producir un modelo en serie. La última palabra la dirán los diseñadores, enfrentados con el problema.

Diseño industrial: la situación según Aspen

Como lo hace periódicamente, la ASID (institución internacional que agrupa a los diseñadores industriales), realizó su conferencia. Y también en esta oportunidad el sitio de la reunión fue Aspen (Colorado, USA), lugar turístico donde los diseñadores han debido estar muy a su gusto. Aún así, este encuentro de diseñadores dio origen a opiniones en cierta manera revolucionarias —más bien realistas— y a una resolución audaz.

Entre las opiniones, Dick Latham, del FASID, atribuyó el actual caos visual al hecho de que nos recreamos demasiado en nuestros juguetes mecánicos como para ver lo que ocurre a nuestro alrededor. Poseer esos *juguetes,* insistió, se ha convertido en un fin en sí más que en una herramienta para nuestro desarrollo. Epilogando su opinión, Latham agregó que "esto es consecuencia del materialismo actual y necesita corregirse". Jay Doblin, también de FASID, afirmó: "La mayoría de los diseñadores reconoce que están trabajando en una nueva fase de la industrialización cuya base práctica define al diseño, no como una rama del arte, sino como una rama de la psicología moderna. La idea es liberarse de las unidades aisladas y pensar en términos de sistemas relacionados. Las claves para actuar, agregó, han de encontrarse en las ciencias biológicas, la antropología y la psicología. Se refirió también al libro *El language silencioso* (The silent lenguaje) de Edward Hall, en el cual se informa como reaccionan los individuos ante las distancias y los espacios distintos. Doblin considera este tipo de información como inapreciable para aquellos que están vinculados con las artes visuales y constructivas.

Siguiendo con el tema, en la misma conferencia se denunció como *responsable* de los malos diseños que nos rodean —físicamente peligrosos, psicológicamente ofensivos— a las fallas de la crítica, incluyendo las de los profesionales en la materia y la de los órganos de la opinión pública. A fin de combatir este estado de cosas, el Consejo del IDCA (Industrial Design Conference at Aspen) y los conferenciantes, adoptaron las siguientes resoluciones:

1) Un activo intercambio de opinión crítica bien informada es esencial para todas las ramas de la actividad del diseño, por lo que se insta a los cuerpos de profesionales a apoyar este intercambio.

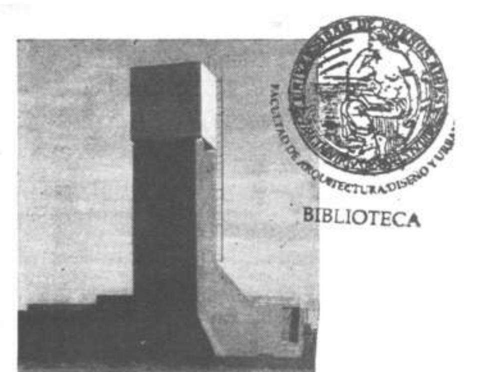
2) Los diseñadores tienen el derecho de contribuir con su experiencia y conocimiento, libre y honestamente, a la discusión pública de la totalidad de los aspectos del diseño.

3) Deberán suprimirse, cuanto antes, todas las restricciones que prohiben a los diseñadores —por lealtad a la profesión— comentar el trabajo de los demás.

4) Creemos que estimular la discusión crítica, pública y libre y sin inhibiciones, redundará en beneficio de las grandes corporaciones fabriles. Hacemos un llamado a los fabricantes para que depongan su propio interés y levanten la amenaza tácita y las sanciones económicas sobre la crítica honesta y bien fundada.

5) Como la crítica pública no puede prosperar sin un foro, hacemos un llamado a la masa de consumidores para que abandone su actitud indiferente frente a los problemas de diseño, ya sean estos de vastos alcances, como en el caso de la planificación urbana, o pequeños como el equipamiento doméstico, ya que en ambos casos, ellos atañen a la vida y a la economía de los espectadores en forma muy directa.

De esta manera resulta evidente que, por esta vez, los diseñadores se han puesto de acuerdo en algo. Lo que desde ya significa un cambio de actitudes en cuanto a cuestionar los aspectos realísticos del DI.



noviembre 1964

420

Nuestra arquitectura es una publicación mensual de Editorial Contémpora, s. r. l. —capital, 102.000 pesos—, de Buenos Aires, República Argentina. El registro de propiedad intelectual lleva el número 778.757. Su primer número apareció en agosto de 1929 y fue su fundador Walter Hylton Scott, su primer director.

Director: Raúl Julián Birabén. Asesores de redacción: Walter Hylton Scott, y Mauricio Repossini. Colaboradores permanentes: Juan Angel Casasco, Rafael Iglesia, Hernán Alvarez Forn y Federico Ortiz.

Precio de venta en Argentina: ejemplar suelto, 95 pesos; suscripción anual, 950 pesos. Precio de venta en América Latina y España: suscripción anual 10 dólares. En otros países: 16 dólares.

Dirección y administración en Sarmiento 643, Buenos Aires, teléfonos 45-1793 y 45-2575. Distribución en la ciudad de Buenos Aires, Arturo Apicella, Chile 527.

La dirección no se responsabiliza por los juicios emitidos en los artículos firmados que se publican en la revista.

nuestra arquitectura

en el próximo número

En la serie de casas blancas presentadas por Rafael Iglesia: la vivienda para el señor Wright Peres, en Martínez, hecha por Goldman, Ramos y Erbin.

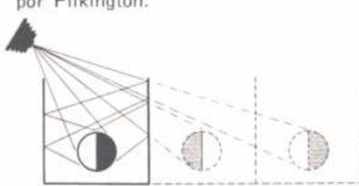
Almeida Curth, Pietrafesa y Sillero, arquitectos instalados en la provincia de Buenos Aires, lograron, por concurso, la construcción del edificio para la Caja de Previsión Social y para la Lotería de Chubut; la obra se ha terminado recientemente.

En la sección histórica, se inicia el estudio de dos pueblos de la puna jujeña: Casavindo y Cochinoca.

PILKINGTON está a la vanguardia
con la invención

En la prueba más rigurosa para el vidrio –un espejo– el Float Glass demuestra ser el vidrio más fino del mundo.

No existe una prueba más minuciosa para un vidrio que convertirlo en un espejo y reflejar un objeto varias veces en él. Ya no hay duda acerca del vidrio que produce hoy el más fino y más fiel de los espejos. Es el Float Glass, inventado y desarrollado por Pilkington.



El vidrio Pilkington está hecho o procesado en plantas modernas en nueve países y cada producto está respaldado por uno de los más grandes laboratorios de la industria del vidrio, que trabaja en control de calidad y en investigación y desarrollo. La investigación y desarrollo de Pilkington ha producido el Float Glass, cuya nueva claridad y brillo torna anticuado al cristal en edificios modernos, en la fabricación de espejos y en la producción de vidrios de seguridad.
Exija Pilkington cuando quiera el vidrio más fino.

PARA EDIFICIOS MODERNOS EXIJA CRISTALES Y

en la fabricación del vidrio

del Float Glass



La línea mejor del mundo
El vidrio de última hora para cada necesidad de la construcción:

Float - Cristal pulido - Vidrio común - Vidrio fantasía - Armado - Absorbente de calor - "Vitrolite" - Puertas "Armourplate" y "Armourcast" - Vidrios de color para revestimiento - Claraboyas - Ladrillos de vidrio - Unidades dobles de vidrio "Insulight" - Vidrio de reflexión difusa - Persianas venecianas de vidrio.

El Agente de Pilkington en la Argentina
Los servicios de Pilkington en la Argentina están a cargo del señor R. Greenall, de Pilkington Brothers Ltd., a quien se puede solicitar cualquier información referente al uso de vidrio, llamando a 40-4036 en Buenos Aires, o escribiendo a Pilkington Brothers Ltd., Callao 220, 2º piso, Buenos Aires. Los vidrios de Pilkington se obtienen fácilmente de los proveedores de vidrio de la Argentina.
Casa Matriz: Pilkington Brothers Ltd., St. Helens, Lancashire, Inglaterra.

Pedidos de literatura
Por cualquier literatura sobre todo tipo de vidrio de Pilkington, enviar este cupón a: Sr. R. Greenall, Pilkington Brothers Ltd., Avenida Callao 220, 2º piso, Buenos Aires.

ROGAMOS ENVIAR FOLLETO SOBRE ....

....

NOMBRE ....

DIRECCION ....

....

.... A

VIDRIOS DE PILKINGTON-INVENTORES DE FLOAT GLASS

THE ENGLISHNESS OF ENGLISH ART, de Nikolaus Pevsner, Edición The Architectural Press London.

Versión ampliada y anotada de las Conferencias Reith propaladas en octubre y noviembre 1955 por la BBC de Londres.

Pevsner es historiador y crítico de arte. Pero en este libro presenta una *geografía del arte*. No trata de mostrar una evolución histórica sino de desentrañar constantes históricas. Pevsner muestra el carácter inglés sintomatizado en las obras de arte de épocas muy diversas. Su trabajo es, ante todo, de gran jerarquía literaria; luego, de investigación para la búsqueda de definiciones de rasgos de carácter del pueblo inglés q, finalmente, de síntesis en una imagen constituida por varios prototipos.

En la introducción, Pevsner señala las dificultades que ha ofrecido su tema en lo que se refiere a una metodología o disciplina o estructura para su exposición. A pesar de ser de origen alemán, dice, ha preferido una manera flúida, en lugar de la presentación sistemática y rigurosa.

El resultado ha sido un pequeño libro dividido en ocho capítulos más una introducción y una cantidad muy grande de notas y referencias y muchas ilustraciones comentadas con inteligencia para la comprensión del texto.

No es, con todo, un libro fácil.

Quien tenga por, lo menos, un conocimiento de las obras de arte inglesas y europeas en distintas épocas; varios idiomas; una formación suficiente en lo que se refiere al proceso creativo, a la arquitectura y a su ubicación en el contexto social estará en mejores condiciones que otros para la digestión y real aprovechamiento de este valioso ensayo.

Los títulos corresponden a un hombre y a una idea que sintetizan las características del arte inglés que son examinadas en el capítulo respectivo. El índice es el siguiente: geografía del arte. Hogarth y la vida observada; Reynolds y el apartarse; Inglaterra perpendicular; Blake y la línea flamante; Constable y la búsqueda de la naturaleza; Inglaterra pintoresca; Conclusión.

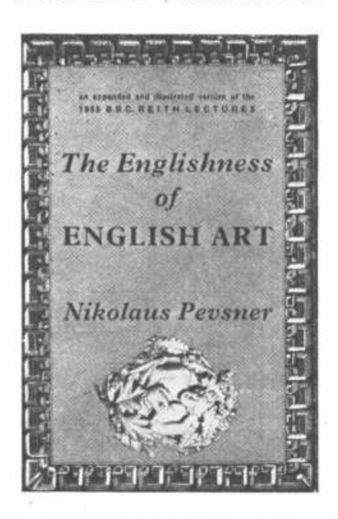
Ejemplos de algunos rasgos, *inglesismos*, del arte inglés, que son característicos del pueblo inglés, desentrañados por Pevsner: 1) ritmo del idioma, clima, línea y no cuerpo, complejo de inferioridad sobre las propias capacidades estéticas; 2) cuando se refiere a Hogarth y la vida observada; la figura real más que las alegorías; función docente del arte; experiencia directa más que teoría (Roger Bacon, siglo XIII: *argumentum non sufficit, sed experientia*); lo narrativo más que lo compuesto; arquitectura evocativa y no estrictamente estética; tendencia antiestética: técnica más que estilo; el justo medio (*juste milieu*).

En el capítulo sobre Reynolds: la grandeza de las ideas ("la forma es superior al color, como la idea lo es respecto del ornato"); compromiso; ilógica; el apartarse: no tomar la cosa demasiado en serio; cuidadosamente precavida elección de estilo; reticencia o taciturnidad inglesa ("el retrato inglés oculta más de lo que revela y cuando lo revela lo hace con estudiada limitación") ("Una casa decente, un clima templado, una nación moderada); el conservadorismo inglés ("La revolución misma debe efectuarse fuera del país").

En Inglaterra Perpendicular: la realidad concreta del espacio y de los entramados; la coherencia; la adición de partes en planta y elèvaciones; la forma más bien angular que redondeada; bellas calidades de textura; los trazados superficiales perfectos; la excesiva horizontalidad; la excesiva horizontalidad; la predilección por la grilla; la indecisión en las proporciones y el compromiso entre el sentido vertical y el horizontal; la calidad de eterna corrección.

En Blake y la línea flameante: polaridades ("sin contrarios no hay progresión: atracción y repulsión, razón y energía, amor y odio, son necesarios para la existencia humana"); negación del cuerpo (línea y no cuerpo). ("Inglaterra no es un país de escultores": el caso Henry Moore contradice el aserto, pero es un ejemplo más de *polaridad* en el pueblo inglés"); tendencia a la producción en masa; la caligrafía; Gainsborough ("el paisaje versus el retrato, y no la pintura poética o imaginativa versus el retrato").

En Constable y la observación de la naturaleza: "Respecto de lo inglés... el mundo de Reynolds es el de las convenciones sociales y la disciplina intelectual; el de Hogarth es el ruido y zumbido de la vida alta y baja de Londres; el de Blake es una pálida druídica Albion. El mundo de Constable es el campo, especialmente Suffolk, donde creció (observación de la naturaleza: nubes, su placer y obsesión). Otros rasgos ingleses: la pequeña escala más que la gran escala y la preferencia por la transparencia de la acuarela y el retrato de animales.



En Inglatera pintoresca: preferencia por los paisajes, escenas de deportes al aire libre, retratos al aire libre, debidos al clima moderado; el jardín, con elementos sorpresa, símbolo de la libertad individual; lo informal, práctico e inglés. Finalmente, en Conclusiones: "A Inglaterra no le gustan y desconfía de las revoluciones.

Esto es un forte en cuanto a maduración política, pero una debilidad en arte".

"El conservatismo inglés y la arquitectura moderna ilustran el importante hecho de que el carácter nacional no es un lecho de Procusto y tampoco es una varita divinizadora".

"La influencia del clima es más fácilmente estudiable que la de la raza que es una peligrosa herramienta".

"Si la arquitectura es tan claramente responsable del mejor arte del pasado en Inglaterra, más que la pintura y la escultura, ello se debe al hecho de que la arquitectura rara vez está en peligro de perder contacto con las necesidades prácticas".

"En cuanto incluimos la arquitectura, diseño y planeamiento, y la Edad Media, el significado de la contribución inglesa al arte europeo crece considerablemente".

"Lo que el carácter inglés ganó en tolerancia y *fair play*, lo perdió en punto a fanatismo o por lo menos en intensidad, única cualidad capaz de producir lo más grande en arte".

L. C. K.





Jorge Salas



Patricio Billoch



Marcelo Salas

Salas & Billoch:

Resulta en cierta manera inusitado, en nuestro país, el hecho de encontrar arquitectura funcionando a nivel empresario. Esto, que es insólito en nuestro medio, tiene como referencia las organizaciones de este tipo que son usuales en USA y en países europeos. Es precisamente en este tipo organizativo donde se funden, por así decirlo, arquitectura, planeamiento, construcción y financiación, un complejo a través del cual debe tamizarse cualquier obra de envergadura, lo que significa llevar un proyecto a todas sus instancias, a la concreción final. Salas y Billoch y sus compañías asociadas están en este orden de cosas, y no debe impresionar el hecho de que ya estén ubicados en esa realidad empresaria que los lleva a encarar obras de gran envergadura que trascienden el campo de la arquitectura propiamente dicho. Antes de haber llegado a este punto se debe hablar de la labor de estos jóvenes arquitectos que, ya en el campo profesional, habían acusado una trayectoria promisoria.

Jorge Tomás Salas (36 años, casado, 7 hijos), junto con Patricio E. Billoch (36 años, casado, 6 hijos) y Marcelo N. Salas (33 años, casado) habían ya constituido un vigoroso *team* de arquitectos que acumuló una larga serie de premios en concursos nacionales, a través de una labor unitaria y coherente. Sus nombres estuvieron asociados a concursos de trascendencia; recordemos —para hacer nombres— algunos: el anteproyecto para el edificio de oficinas, depósitos y talleres de la Dirección Nacional de Vialidad, en Necochea (primer premio, con Onda asociados) (na 8/58); el primer premio del Hotel de Mercedes (Corrientes) (na 9/58); los segundos premios del Hotel de Curuzú-Cuatiá y Mercado de San Nicolás; el primer premio de la Cooperativa del Hogar Obrero para la construcción de seis blocks de departamentos; la primera mención (segundo premio) del concurso del Jockey Club de Buenos Aires (en colaboración con Sánchez, Lagos y de la Torre); el primer premio del concurso privado del Círculo de Oficiales de Mar y, terminando la lista, los primeros premios para el edificio de oficinas de Refinería Esso en Campana y para un prototipo de vivienda para Fiplasto SA en Ramallo (Buenos Aires).

Esta es, escuetamente, la historia que quedó atrás al constituirse el grupo empresario de *Salas y Billoch Cía. de construcciones; Salas y Billoch, arquitectos, Roffo Iriso y Cía.* y sus compañías asociadas (en el aspecto inmobiliario, *SIFA SA* y, en lo comercial, *Corralón La Teja SRL*). En su conjunto, forman un gruo empresario de características muy especiales; actúa complementándose en la variada gama que va de la arquitectura a la ingeniería civil.

La estructura organizativa de este equipo les ha permitido encarar obras de la envergadura del puente-dique derivador en Punto Unido, La Pampa (214 millones de pesos); puente sobre el río San Francisco, en Salta (74 millones), y el puente sobre el río Dorado en la misma provincia (ya terminado),

cuando la arquitectura se convierte en empresa

Salas & Billoch

aparte de otras obras industriales de importancia.

La compañía se encuentra estructurada sobre la base de tres departamentos: arquitectura, construcciones y finanzas y control.

La arquitectura exige, en este nivel, además de proyectos, una dinámica muy especial. La experiencia que en este aspecto ha podido acumular Jorge Salas, en su carácter de director ejecutivo de la empresa, habla bien a las claras de ese mismo espíritu empresario y de su capacidad ejecutiva. La obra del puente dique nivelador del río Colorado, en La Pampa, por ejemplo, le demanda continuos y riesgosos viajes al lejano oeste argentino, los que habitualmente se realizan por medio de un avión propiedad de la empresa. Cada viaje encierra por sí y en cierta manera una aventura; sus anécdotas podrían dar pie para una novela.

La propia índole de la obra, entre cuyas tareas figuró la de desviar el curso de un río, significa una gran experiencia. Una experiencia que trasciende del plácido quehacer de la arquitectura y que lo lleva más allá, en cierta manera a constituirse en un pionero de nuestras pampas. Es que la empresa exige estos como muchos otros sacrificios, que pueden sólo enfrentarse cuando el individuo está perfectamente compenetrado de su función y sus fines. La lección de Salas y Billoch abre amplias perspectivas para todos aquellos que se ven enfrentados hoy con una realidad que cambia día a día.

Ojalá haya otros, con el mismo espíritu, que trabajen y produzcan en esta escala, para una Argentina nueva, empresaria.

Aquí va una síntesis apretada de lo hecho hasta hoy en el terreno arquitectónico por estos hombres jóvenes a la vez que iban jalonando la gran empresa; hombres que, habiendo dado ya mucho de sí en el campo profesional, incursionan hoy con éxito evidente en el vasto e intrincado campo empresario.

M. R.

OCHO CASAS

El grupo de viviendas en los suburbios de Buenos Aires (zona norte)) que encabeza esta publicación de las obras del estudio Salas y Billoch, forma, en su mayor parte, el trabajo inicial de los arquitectos. Se trata de obras de dimensiones modestas y contruídas con recursos limitados, elementos que se reflejan en la disposición general y en los materiales de terminación que se emplearon.

Las obras de Güemes 842, Acassuso, y Las Heras 1164, Acassuso (página 15) fueron proyectadas en el año 1951 cuando los autores eran aún estudiantes. Las Heras 1164 es una vivienda mínima de dos ambientes. Güemes 842 fue proyectada para un matrimonio con cuatro hijos.

Gran Bretaña 453, San Isidro, y Espora 956, Acassuso (página 16), fueron proyectadas, igual que las dos anteriores, sobre lotes de diez metros de ancho, factor que, junto con la orientación, determina la disposición general de la planta. En Gran Bretaña 453 se alojaron las cortinas de enrollar en el espesor de la losa, llegando la carpintería hasta el cielorraso a 2,40 metros de altura.

Sobre un terreno más ancho se proyectó Formosa 147, San Isidro (página 17 arriba). Los muros son de mampostería a la vista; la losa, de hormigón terminada con granza colorada en reemplazo del binder sobre el techado asfáltico. Neta separación de dormitorios y zona de servicio.

La obra Ricardo Gutierrez y Sargento Díaz, en el Alto del Talar, Pacheco (página 17 abajo), se proyectó sobre un terreno amplio para una familia de seis personas sin personal de servicio. Muros de ladrillo a la vista, techo de tejas coloniales, cielorrasos armados de madera machiembrada.

En un terreno mínimo (quince de frente por diez de fondo) se proyectó Güemes 819, Acassuso (página 18) para una familia de 8 personas y servicio. Se recuperó el terreno habilitando la terraza como jardín privado.

La casa en Estanislao del Campo 194, San Isidro (página 19), se proyectó diez años después que Güemes 819 para una familia similar (ocho personas) pero con terreno y presupuesto más amplios. Cara abierta al jardín interior, con una recepción articulada y planta alta conteniendo dormitorios y terrazas accesibles. Muros dobles a la vista, techo de tejas francesas, carpintería de aluminio normalizado.

VIVIENDA TOMAS SALAS
Güemes 842, Acassuso, 1952

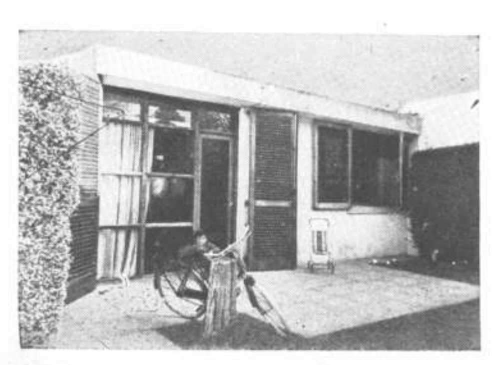




1, living-comedor; 2, dormitorios; 3, cuarto de juegos y costura; 4, dormitorio de servicio. Escala 1:200.

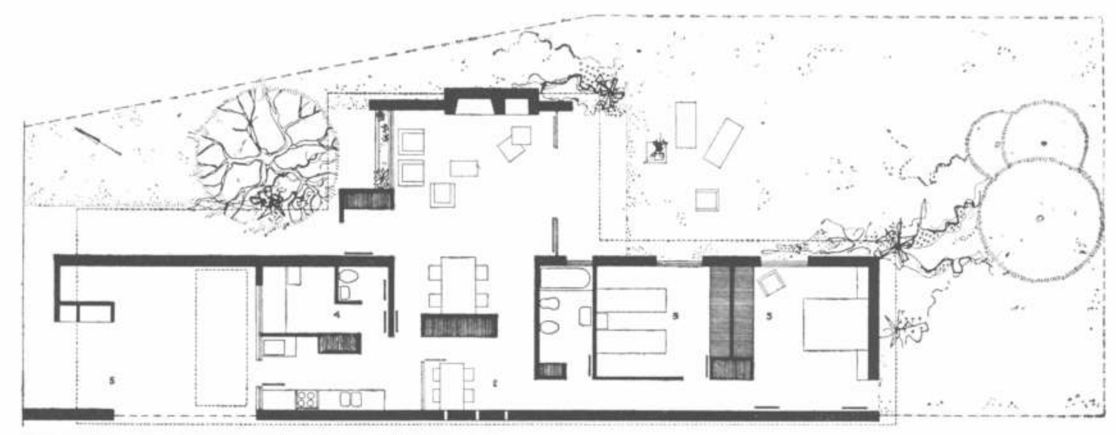
VIVIENDA TOMAS SALAS
Las Heras 1164, Acassuso, 1952

1, dormitorio; 2, living-comedor. Escala 1:200.





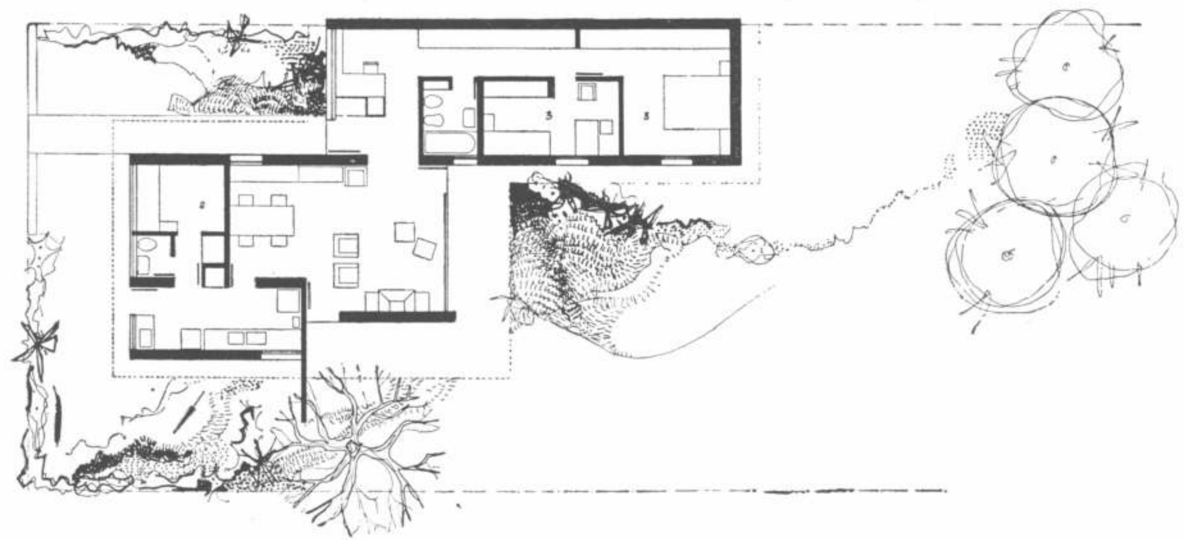
VIVIENDA ROBERTO OCHOA
G. Bretaña 453, San Isidro, 1955





1, living - comedor; 2, comedor de diario; 3, dormitorios; 4, dormitorio de servicio; 5, garage. Escala 1:200.

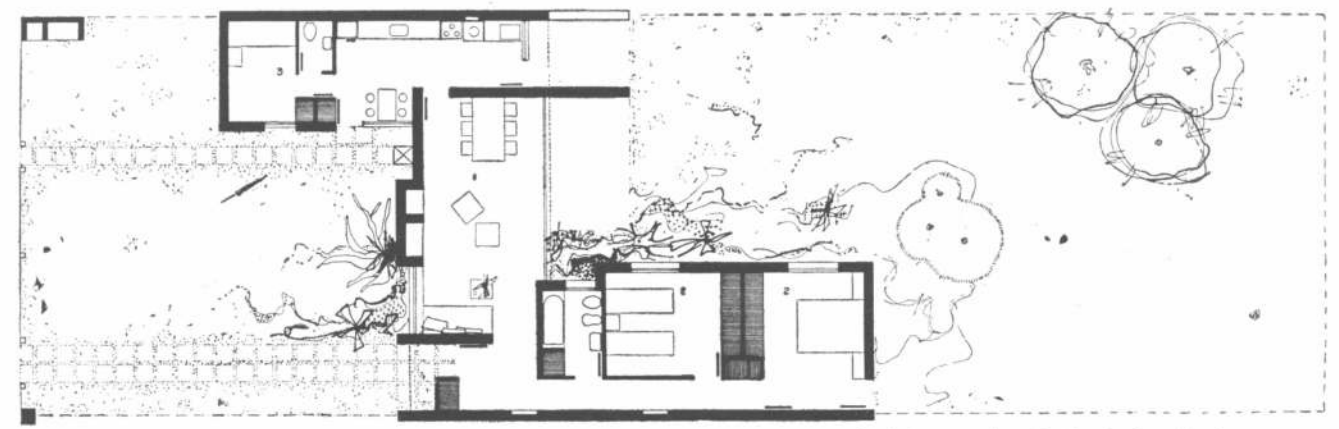
VIVIENDA B. RAMALLO
Espora 956, Acassuso, 1954





1, living - comedor; 2, dormitorio de servicio; 3, dormitorio. Escala 1:200.

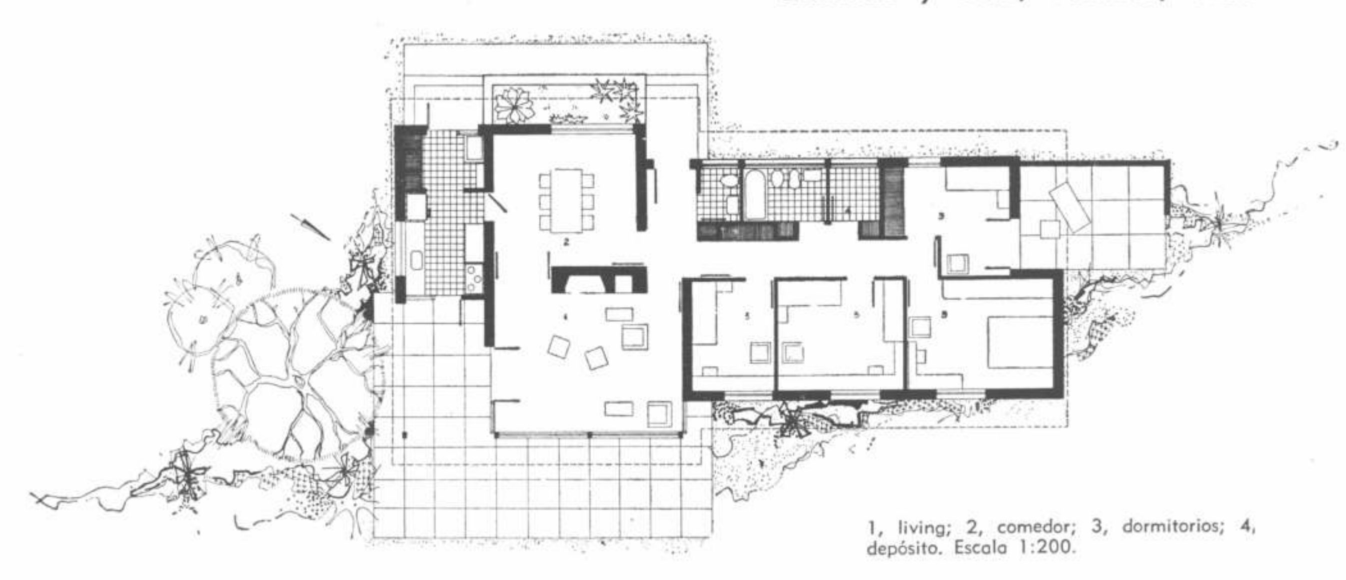
VIVIENDA FRANCISCO LAPRIDA
Formosa 147, San Isidro, 1956



1, living-comedor; 2, dormitorios; 3, dormitorio de servicio. Escala 1:200.



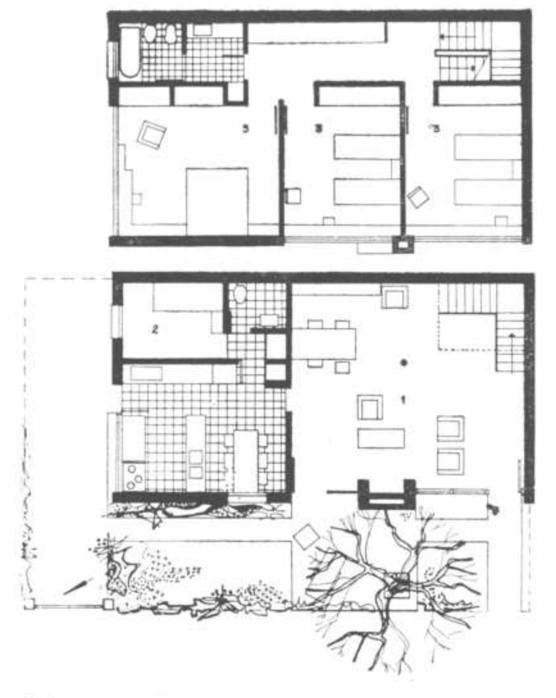
VIVIENDA ERICO KRUL
Gutiérrez y Díaz, Pacheco, 1955



1, living; 2, comedor; 3, dormitorios; 4, depósito. Escala 1:200.



VIVIENDA MARTIN GRONDONA
Güemes 819, Acassuso, 1953

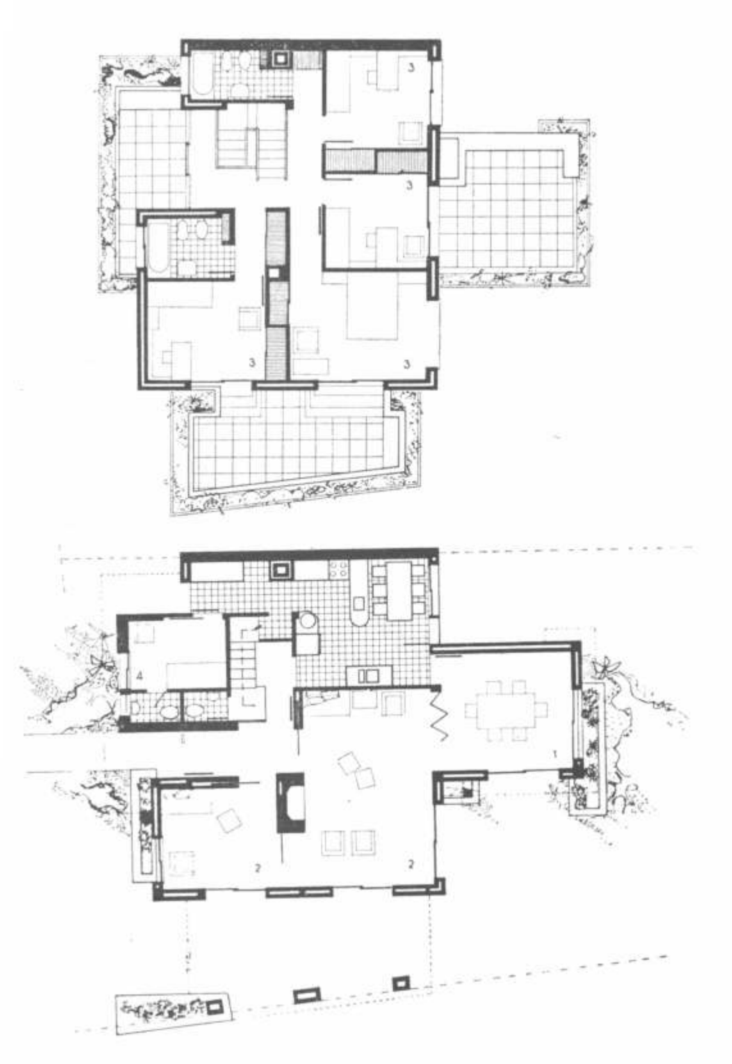


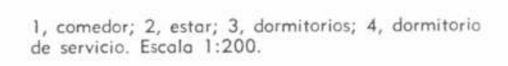
1, living-comedor; 2, dormitorio de servicio; 3, dormitorios. Escala 1:200.





VIVIENDA LUIS DAMIAN SILVEYRA
E. del Campo 194, San Isidro, 1961





1, comedor; 2, estar; 3, dormitorios; 4, dormitorio de servicio. Escala 1:200.



ESTACION DE SERVICIO, RESTORAN y MOTEL "LAS BAHAMAS"
Kilómetro 192 de la Ruta Pamericana, Ramallo, 1957

El proyecto comprende un complejo de edificios para el servicio del tráfico de la ruta nacional 9 a la altura del kilómetro 192.

El edificio principal agrupa la estación de servicio y el restorán. Delante del restorán hay una terraza amplia con pérgola, donde se ubican mesas como extensión del comedor.

A su izquierda se ubica un motel de 6 habitaciones con baños privados; a su derecha, local para gomería y engrase previsto para camiones y automóviles; en la parte posterior las viviendas para el personal.

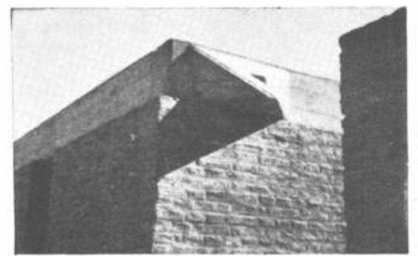
Las playas de circulación son amplias y permiten rodear el grupo de edificios, facilitando la maniobra de vehículos grandes.

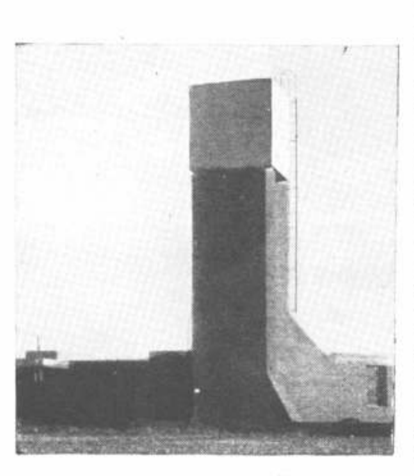
Hay una playa de descarga en la parte posterior para el abastecimiento de la estación de servicio y del restorán.

La estructura es de hormigón armado aparente pintado al óleo y la mampostería se dejó a la vista con juntas envasadas.

La obra fue proyectada en 1957 y se la construyó un año después, en 1958.











1, surtidores; 2, venta de repuestos; 3, restaurante; 4, gomería; 5, sala de máquinas; 6, vivienda del cuidador; 7, vivienda del personal; 8, sanitarios; 9, depósitos; 10, quiosco; 11, motel. Escala 1:1000.

ESTACION DE SERVICIO, RESTORAN Y MOTEL "LA SERENA"
Kilómetro 1162 de la Ruta Panamericana, San Pedro, 1959

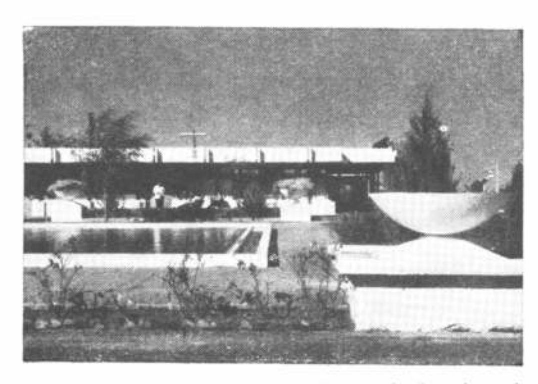
En el año 1958, la empresa constructora que tuvo a su cargo la obra Las Bahamas (página 20), encomendó a los arquitectos el proyecto de una estación similar para construir y explotar por su cuenta a la altura de San Pedro, en el kilómetro 162 de la misma ruta nacional 9.

En este caso la planta es más compacta pues el edificio principal agrupa restorán, estación de servicio y taller mecánico, con un motel a su izquierda y pileta de natación, entre restorán y motel. Dada su ubicación, próxima a un centro poblado, no hay viviendas para el personal.

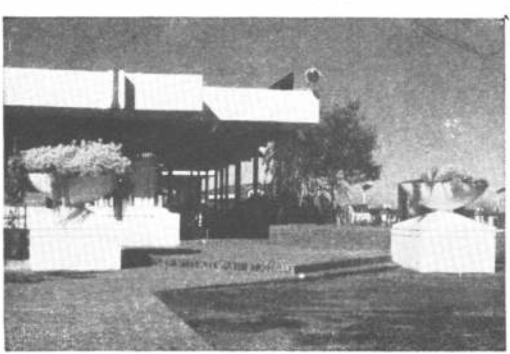
El sector estación de servicio tuvo que ser proyectado de acuerdo con ciertas normas formales impuestas por la compañía ESSO.

El principio de circulación continua y envolvente es similar al utilizado en Las Bahamas.

La estructura es mixta: columnas redondas de hierro y losa de hormigón armado.



1, motel; 2, pileta de natación y vestuarios; 3, comedor; 4, patio; 5, sanitarios; 6, sanitarios para el personal; 7, depósito; 8, gomería; y mecánica; 9, fosa; 10, lavado; 11, cocina; 12, despensa; 13, patio de servicio; 14, depósito de tambores; 15, salón de ventas. Escala 1:600.



AGENCIA DE VENTA DE AUTOMOVILES CON TALLER MECANICO "ARTYMET"
11 de Septiembre 2234, Capital, 1962



primer piso

planta baja

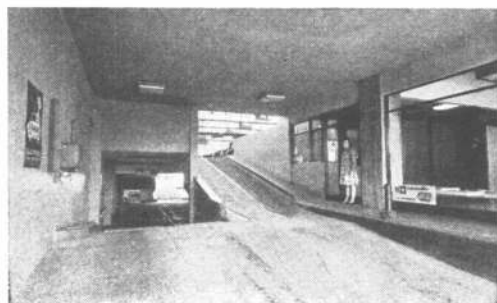
planta de sótano

Este proyecto, ganador de un concurso privado, en 1960, debía solucionar sus requerimientos en un terreno de dimensiones reducidas. Se debía preveer la ubicación de taller mecánico y de chapa y pintura para 35 automóviles simultáneamente, estación de servicio con lavado y 3 fosas de engrase, local de exposición, oficinas, depósito de repuestos y vestuarios para el personal.

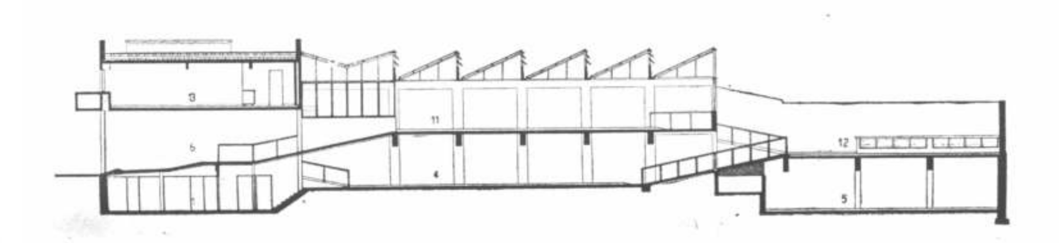
Se recurrió al empleo de medios niveles para reducir la longitud de las rampas, (2 al frente y tres al fondo) que permiten una gran agilidad en el movimiento de los vehículos. Una escalera relaciona los niveles del sector taller con los niveles de oficina, exposición y repuestos.

Se utilizó hormigón aparente pintado al óleo para el frente a nivel planta alta y mármol verde nilo para el frente en planta baja y piso del local exposición, cuyos paramentos están revestidos de carpenter.

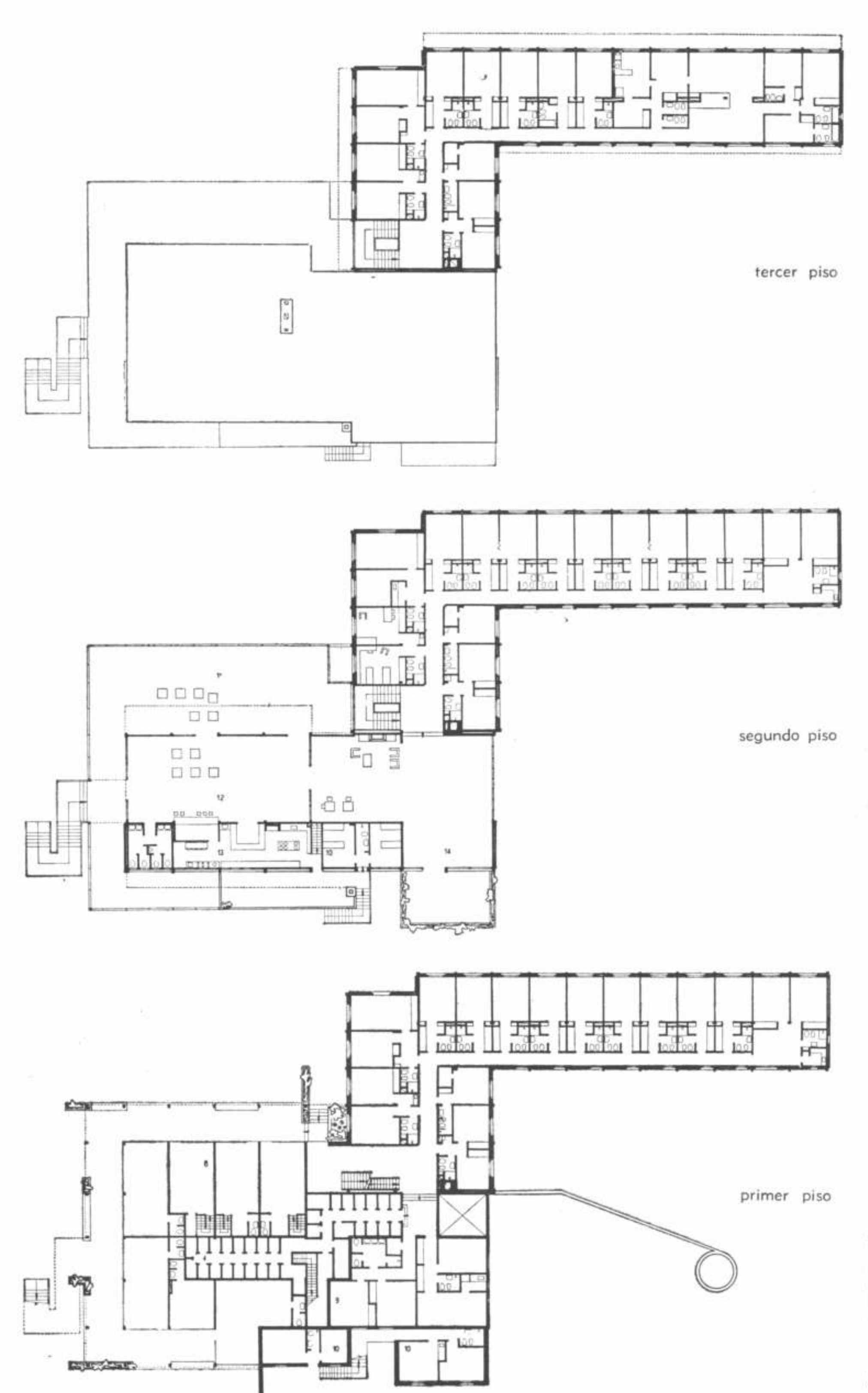




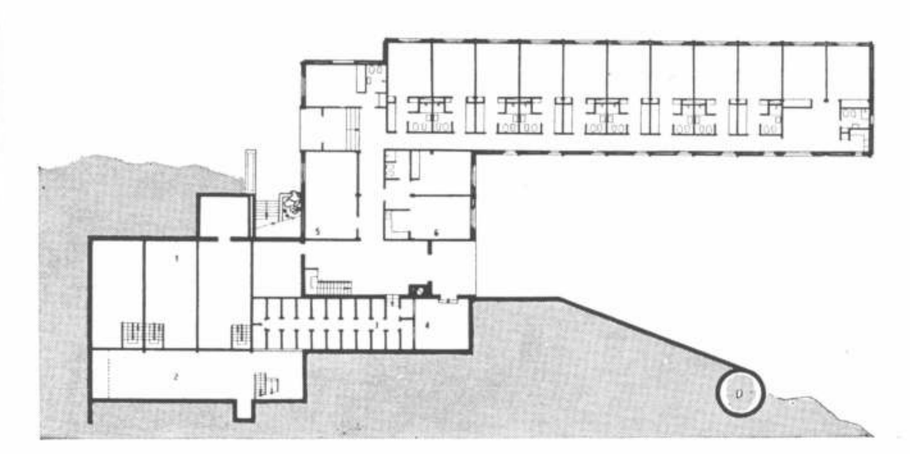
Planta de sótano: 1, vestuario; 2, depósito de repuestos; 3, control de repuestos; 4, taller mecánico; 5, lavado y engrase. **Planta baja:** 6, entrada; 7, exposición y venta; 8, control; 9, caja; 10, comedor; 11, estacionamiento taller; 12, estacionamiento abierto. **Primer piso:** 13, oficina; de administración; 14, sala de espera para público; 15, gerencia comercial; 16, sala de espera privada; 17, gerencia general; 18, secretaría. **Corte transversal:** 1, vestuarios; 4, taller mecánico; 5, lavado y engrase; 6, entrada; 11, estacionamiento del taller; 12, estacionamiento abierto; 13, oficina de administración. Escala 1:400.



HOTEL DE TURISMO EN VALERIA DEL MAR
General Madariaga, Buenos Aires, 1963



Planta baja: 1, depósito de locales; 2, depósito de la cocina; 3, guarda baúles; 4, calderas; 5, lavadero; 6, departamento del portero; 7, estacionamiento. **Primer piso:** 8, locales; 9, departamentos para personal de limpieza; 10, departamentos para personal de cocina. **Segundo Piso:** 11, terraza; 12, comedor; 13, cocina; 14, sala de estar. **Tercer piso:** solo habitaciones. Escala 1:400.



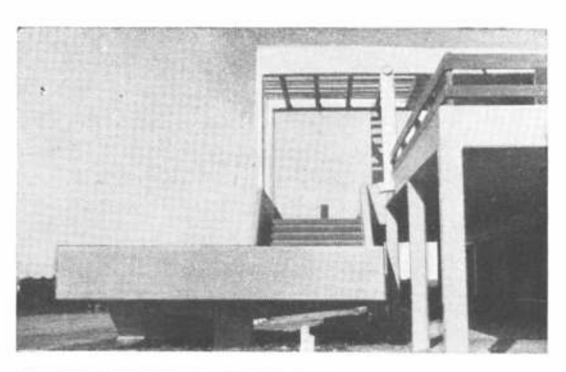
El edificio, ejecutado en 1958, consta de un ala de cautro pisos que contiene departamentos de uno, dos y tres ambientes, baño y cocinita y un ala con restaurante, salones de estar y galería de negocios en dos niveles.

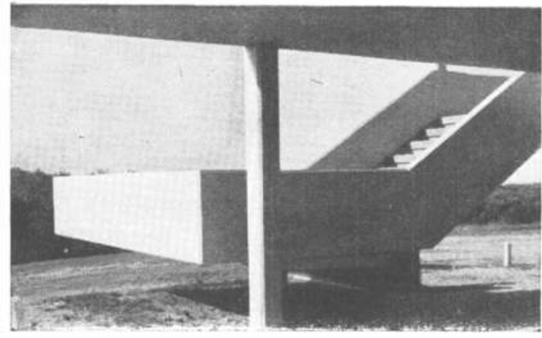
planta baja

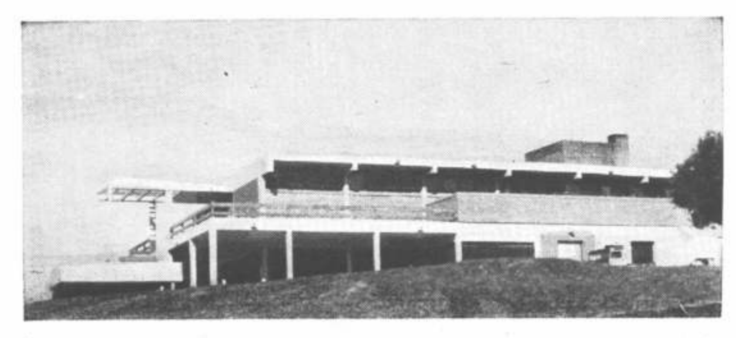
Para fundaciones se adoptó una platea de hormigón armado, por las proporciones alargadas, a distintos niveles y apoyada sobre el médano de arena a lo largo de cien metros.

En la elección de los materiales se tuvieron en cuenta tres factores: clima riguroso y salitroso dada la proximidad del mar; ubicación de la obra e incidencia de los fletes, utilizándose en todo lo posible materiales de fabricación local (en los pisos, por ejemplo); y escasez de mano de obra especializada pues Mar del Plata absorbía toda la disponible en la zona. Los materiales usados fueron: mampostería doble, a la vista, la cara externa pintada con silicones; estructura de hormigón armado a la vista pintada al óleo; revoques interiores a la cal; pisos de mosaico granítico y flexiplast; pisos de terrazas y escaleras externas en lajas de cemento fratasado; carpintería de madera.

El edificio tiene energía eléctrica propia y agua caliente sistema central.







SANATORIO SAN LUCAS
Belgrano 363, S. Isidro, 1963



tercer piso



segundo piso



primer piso



planta baja



primer subsuelo

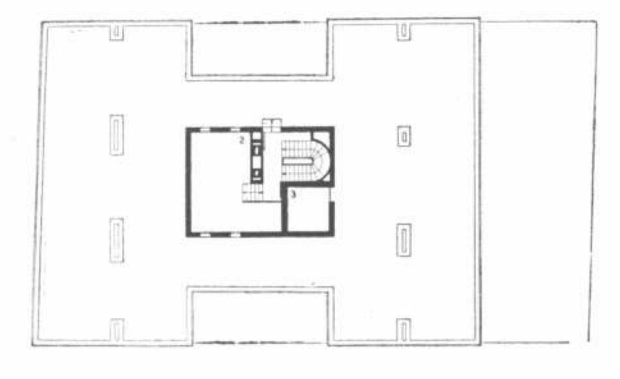
En esta página.

Tercer piso: 1, internación; 2, enfermería; 3, office; 4, sala de estar para público. **Segundo piso:** 1, habitaciones; 2, enfermería; 3, office; 4, sala de estar para público; 5, nursery. **Primer piso:** 1, habitaciones; 2, enfermería; 3, office; 4, sala de estar para público. **Planta baja:** 1, vestíbulo de entrada principal; 2, administración; 3, entrada de ambulancias; 4, sala de espera para público; 5, capilla; 6, consultorios externos. **Primer subsuelo:** 1, radiología; 2, laboratorios; 3, consultorios externos; 4, sala de espera para público; 5, patio. Hay un segundo subsuelo con máquinas.

En la página siguiente.

Azotea: 1, terraza; 2, sala de máquinas; 3, cámara de enfriamiento. **Quinto piso:** 1, congregación; 2, cocina; 3, internación; 4, comedor. **Cuarto piso:** 1, sala de partos; 2, esterilización; 3, sala de espera para público; 4, cirugía; 5, sala de operaciones. Escala 1:400.





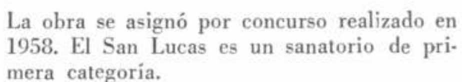
azotea



quinto piso



cuarto piso



La obra se asignó por concurso realizado en 1958. El San Lucas es un sanatorio de primera categoría.

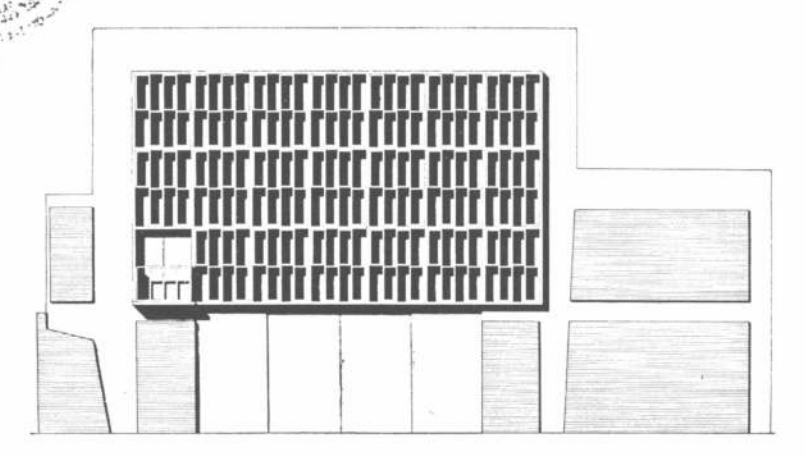
Sus distintas secciones se ubicaron en ocho plantas (en los gráficos omitimos el segundo subsuelo) según este esquema: quinto piso, cinco habitaciones con baños comunes para internación, alojamiento para la comunidad religiosa y cocina y comedor para acompañantes; en el cuarto piso, tres salas de operaciones, dos de partos, vestuario de médicos y locales auxiliares; en el tercer piso, internación para cirugía; habitaciones de una cama con baño privado y nursery; en el segundo piso, internación para maternidad, habitaciones de una y dos camas con baños comunes; en primer piso, internación de mutualidades, habitaciones de una y dos camas con baños comunes; en planta baja, accesos, dirección, administración, consultorios externos y capilla; en el primer subsuelo, rayos X, laboratorio y consultorios externos para mutualidades; en el segundo subsuelo, máquinas, lavandería y depósitos.

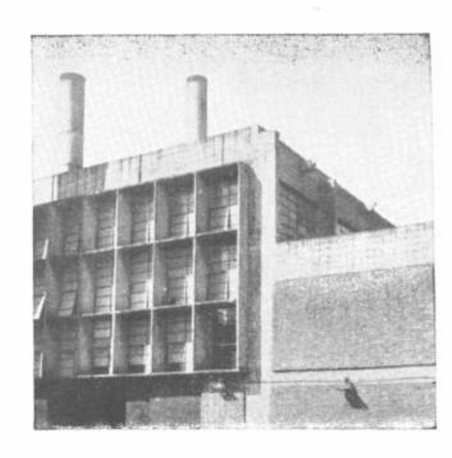
Se diferenció la circulación de visitas de la circulación de servicio ubicando los grupos verticales en el centro de la planta y a ambos lados aquellas circulaciones. Los locales auxiliares en las plantas de internación dan sobre la circulación de servicio. El acceso de ambulancias es también completamente diferenciado.

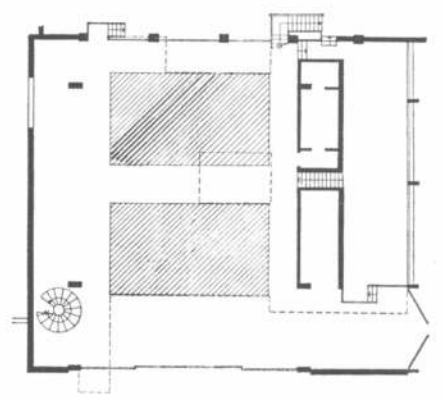




USINA ELECTRICA ESSO
Campana, Buenos Aires, 1958



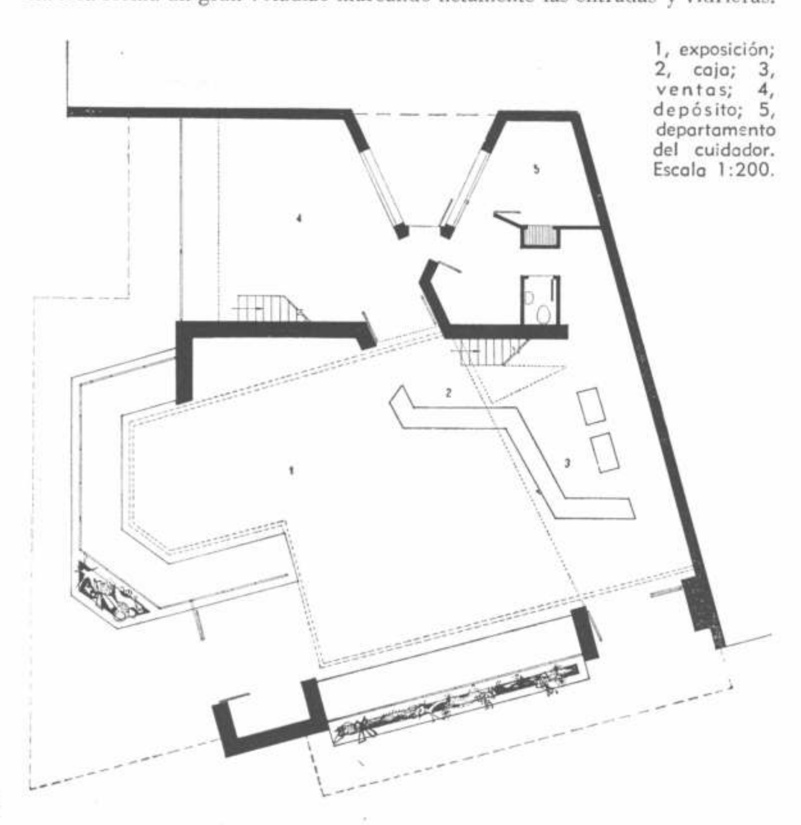




La ESSO, S. A. Petrolera Argentina, encomendó un edificio, en la destilería de Campana, para alojar generadores eléctricos de 4.400 kilowatios de potencia sobre bases antivibratorias de hormigón. La superficie cubierta es de 1.500 metros cuadrados. La estructura y los parasoles son de hormigón armado aparente; la mampostería fue dejada con los ladrillos a la vista.

CORRALON PARA MATERIALES
San Martín y Maipú, Polvorines, 1955

Salón de ventas y depósito para una sucursal de un corralón de materiales de construcción y artículos domésticos. Ladrillos de máquina y hormigón a la vista. Entrepiso suspendido sobre el mostrador de atención al público. La losa forma un gran voladizo marcando netamente las entradas y vidrieras.



1, exposición; 2, caja; 3, ventas; 4, depósito; 5, departamento del cuidador. Escala 1:200.



Reiniciamos la publicación del trabajo de Roberto A. Champion, sobre "Las corrientes de la Arquitectura Contemporánea" con este noveno artículo que trata de la obra de Mies van der Rohe y, al situarlo en el conjunto de la arquitectura actual, alude a las razones de la extendida influencia internacional que se le ha reconocido.

Mies van der Rohe y la plástica racionalista

La consideración de la obra de Mies van der Rohe es de decisiva importancia para cacaracterizar la situación actual de la arquitectura; por su universal repercusión ella se ha convertido en el curso de la última década en la más resonante comprobación de un hecho ya señalado en el presente estudio: la corriente racionalista, lejos de haber sido liquidada con el auge del movimiento "orgánico" europeo, se desarrolla con nueva vitalidad desde la segunda postguerra, en formas renovadas que han alcanzado difusión internacional. El estudio de esas formas ha de hacerse a través de la obra de Mies van der Rohe; pues él fue el iniciador y el artífice de este resurgimiento racionalista en la arquitectura actual.

Mies van der Rohe no ha permanecido ajeno a los problemas sociales y educativos que han determinado el nacimiento de una nueva arquitectura. Lo prueban algunos hechos salientes de su carrera, como su actuación al frente del Werkbund en la primera postguerra y su desempeño como educador en el Bauhaus y en el Instituto de Diseño de Illinois. Pero tales problemas no revisten un papel preponderante en el desarrollo de su obra. El es ante todo un constructor y un plástico, en quien tampoco encontramos como en Le Corbusier la preocupación por fundar su obra en teorías previamente establecidas. En las tres grandes figuras del racionalismo europeo son muy diversas las maneras de enfocar la realización arquitectónica: en Le Corbusier, una fuerte inquietud doctrinaria se suma a su capacidad creadora de formas; para Gropius la arquitectura aparece como intimamente ligada a los problemas de la sociedad contemporánea, y las formas arquitectónicas han de ser una resultante del enfoque cultural, social y técnico; la obra de Mies van der Rohe se funda en cambio en un interés predominante por la creación de formas, en estrecha correspondencia con las técnicas constructivas, con las cuales estuvo en contacto diario desde su adolescencia. Cuando, después de la primera guerra mundial, adquiere súbita conciencia de que el mundo ha sufrido un vuelco total, su afán se orienta hacia la creación de una nueva arquitectura que albergue y exprese a ese mundo en transformación. Todo el posterior desarrollo de su carrera no es sino la prosecución de la misma perenne inquietud por realizar una forma arquitectónica elaborada con minucia y tendiente siempre a la línea pura y simple.

La evolución de la plástica

Desde el período formativo hasta la plena madurez de su estilo, se observa en Mies una enérgica "voluntad de forma", que alcanza su logro total al final de su carrera. En este proceso hay diversos episodios, algunas influencias recibidas y asimiladas, pero esos episodios y esos influjos diversos, no son sino ensayos previos que conducen hacia una expresión arquitectónica quizá intuida y buscada por Mies desde los momentos iniciales.

Toda esa búsqueda se lleva a cabo desde los comienzos en íntima unión con las técnicas y los materiales de la construcción, con los cuales toma contacto casi desde la infancia, como aprendiz en el taller de su padre, tallista en piedra. Cuando se incorpora al estudio de Behrens, en 1908, ya se ha iniciado en Berlín la acción del Deutscher Werkbund, y en ella toma parte activa Gropius, quien en la misma fecha ingresa también al taller de Behrens. Pero en esos años previos a la primera guerra, Mies parece aun ajeno a tales preocupaciones; y durante su permanencia en aquel famoso estudio en el cual se está gestando la nueva arquitectura, perfecciona su formación técnica y —paradógicamente— recoge a través de Behrens una tradición clásica aun plena de vigor en el momento mismo en que se encontraba ya en estado naciente la nueva arquitectura. La influencia del neoclásico Schinckel es aun visible en las residencias que proyecta entonces Behrens, cuando ya en las fábricas para la AEG inaugura nuevas tendencias, sin liberarse empero enteramente del espíritu clásico.[1]

Algunos años después y hasta el estallido de la guerra, Mies realiza diversos proyectos (la casa Kröller, el Monumento a Bismarck), en los cuales está presente la influencia shinckeliana. El primero de esos proyectos lo lleva a Holanda, donde toma contacto con la escuela de Berlage y con las perfectas técnicas artesanales de aquel país. A través de este contacto se afirman en Mies dos rasgos propios de su modo de encarar la concepción arquitectónica: el respeto por la técnica y los materiales y la atención suma puesta en su selección y puesta en obra; y, por otra parte, el afán por simplificar la forma, visible ya en los proyectos neoclásicos de este período.

El trágico interludio de la guerra significó para Mies la iniciación de un período decisivo en la evolución de su plástica. Berlín se convierte, a partir de 1919, en un centro de intensa renovación artística en la cual él toma parte activa, según relata su biógrafo Philip Johnson. Los proyectos que expone durante esos años de postguerra, como parte de su acción en pro de una nueva arquitectura, lo sitúan de inmediato en la vanguardia del movimiento racionalista alemán.

Observemos con algún detenimiento el desarrollo de la obra plástica de Mies en el curso de esta década, pues entonces es cuando elabora los fundamentos de toda su obra posterior. Por esos años —pero sólo a partir de 1922— recibe la fuerte impresión de dos movimientos artísticos de vanguardia cuya acción llega a Berlín desde Moscú y La Haya: el constructivismo ruso y el neoplasticismo holandés, este último en la persona del dinámico Theo van Doesburg.[2] Es indudable que las ideas plásticas del grupo "De Stijl" ejercieron fortísima influencia en Mies y ella se evidencia en las obras que realiza inmediatamente después —ya sean proyectos, como las casas de campo de 1922 y 1923, u obras construidas como el Pabellón de Barcelona. Es probable, sin embargo, que esa influencia haya sido exagerada por la crítica en lo tocante al conjunto de su obra, y se haya soslayado en parte la nota inconfundiblemente personal que finalmente pone Mies en su obra. Quizá sea pues conveniente volver sobre este tema, si se quiere alcanzar una cabal comprensión de esa obra y de su posterior repercusión en el mundo. Antes de participar en la fundación de la revista "G" (inicial de "Gestaltung"), en 1923, circunstancia en que Mies se vincula a El Lissitsky, Hans Richter y van Doesburg, estos últimos del grupo "De Stijl", ya Mies había realizado las primeras exposiciones de artes plásticas organizadas por el "November Gruppe", en las cuales da a conocer algunos de sus famosos proyectos de rascacielos de hierro y vidrio. No hay en ellos rastro alguno de la influencia neo-plástica, y evidencian por el contrario el resultado de una búsqueda muy personal: según lo manifiesta en un folleto su autor, surgieron de una observación sobre las nuevas técnicas constructivas, el hierro y el hormigón. Las soluciones integrales de la estructura que éstas permiten realizar, ocultas tras los cerramientos habituales, quedan expuestos a la vista tras las superficies totalmente vidriadas de esos proyectos. "En su primera edición de "G" —comenta Philip Johnson en su biografía— Mies llamó construcción de esqueleto y piel a esta solución estructural; descripción que llevó a Theo van Doesburg a llamarle "arquitecto anatómico".

A van Doesburg, como líder del grupo "de Stijl" le chocaba tanto la severidad de Mies (como a éste la formal interpretación de cubos de la ar-

quitectura "De Stijl) porque en esos proyectos encontraba destacados, puestos en evidencia, el esqueleto y la piel de la arquitectura —en tanto que van Doesburg, despreocupado de los problemas estructurales y constructivos de la arquitectura, la concibió a partir de sus elementos formales: esencialmente el plano y el espacio. "Mies, aunque influido por las concepciones neoplásticas, no podía renunciar a ciertas ideas formales innatas en él, ni a su vocación de constructor que lo llevaba a buscar la integralidad estructural como base misma de la forma arquitectónica.

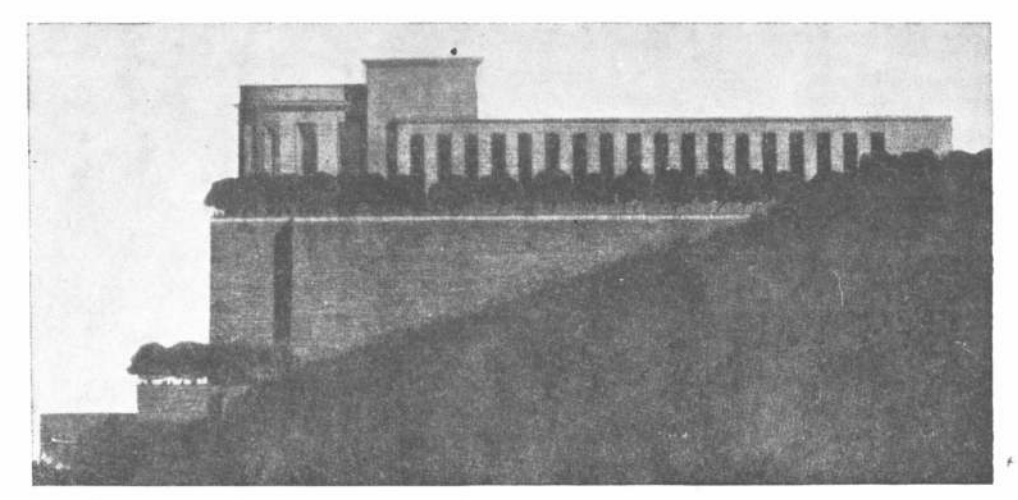
En este período en que se está gestando su propio estilo vemos alternar y luego fundirse en Mies el influjo del grupo "De Stijl" y su propia concepción plástica. En 1922 y 1923 da a concer dos proyectos de casas —en ladrillo y en hormigón— donde es evidente aquel influjo. Son cabales expresiones de arquitectura neoplástica, en las que parece haberse aplicado el consejo de van Doesburg: "Destruir la caja de muros y reconstruirla partiendo del plano y del espacio." La composición es dinámica, tanto en planta como en elevación. Sus volúmenes fuertemente encastrados alrededor de un núcleo central, se proyectan hacia los cuatro rumbos y se prolongan mediante planos que acentúan la tensión dinámica de la composición. Tal es la "re-creación" de la forma arquitectónica que el neo-plasticismo propone para nuestro tiempo. Ciertamente, ésta se mantiene dentro de una retícula ortogonal, con lo cual aspira y regular y ordenar el dinamismo propio de la época dentro de un esquema racional y claro. Pero no lo hace constriñéndolo. ¿Corresponde esta concepción plástica a la más íntima voluntad formal de Mies? El análisis de las obras que éste va a realizar en lo que resta de la década del 20 denota un proceso en el cual la tendencia dinámica propia del grupo "De Stijl" tiende a aquietarse progresivamente, aunque manteniendo en forma muy sutil la nota dinámica característica de la época. El Monumento a la memoria de Karl Liebnecht y Rosa Luxemburgo, de 1926, aunque emparentado plásticamente con la corriente neoplástica, se aparta de la estructura dinámica propia de ésta en dos rasgos que se advierten en su composición ortogonal de planos: la no intersección o penetración de esos planos y el predominio de una dirección, la horizontal, en esa composición. Culmina el período con tres importante obras realizadas entre 1929 y 1931, la primera de las cuales fue aclamada por la crítica como una de las obras maestras del racionalismo: el Pabellón de Alemania para la Exposición de Barcelona de 1929, la Casa Tugendhat y la casa de la Exposición de Berlín.

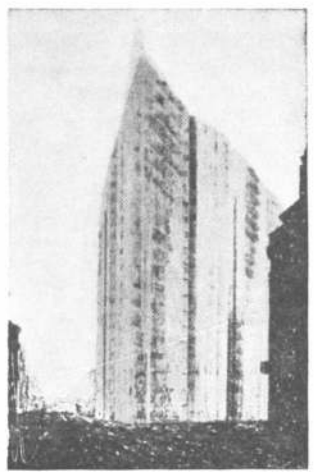
Compárese el pabellón de Barcelona y la casa de campo de ladrillo. En ésta no hay separación entre espacio interno y externo, que se interpenetran. Los planos verticales y horizontales establecen zonas espaciales intercomunicadas. En el Pabellón de Barcelona subsisten la misma idea plástica, pero con variaciones importantes: se mantiene la fluencia espacial, zonificada por planos verticales; más éstos se orientan casi todos en una sola dirección (tendencia antes señalada en el Monumento de 1926), con lo cual se tranquiliza el ritmo dinámico que en la casa de campo crean esos mismos planos, que es alternan en ambas direcciones ortogonales. Los proyectos neoplásticos —aun manteniendo la regularidad del ángulo recto— se aproximan a la complejidad de la arquitectura de Wright. En Mies, si hay fluencia espacial, ésta tiende a encerrarse en una envolvente de planos que separan lo interno y lo externo, como ya puede advertirse en el Pabellón de Barcelona. El conjunto de la composición tiende a la claridad y a la serenidad de lo clásico.

La tendencia a encerrar la totalidad del espacio interno, insinuada en el Pabellón de Barcelona, se acentúa en los proyectos de casas que Mies realiza en Alemania entre 1931 y 1938. Aquí los patios adyacentes se encierran dentro de muros que los circundan enteramente y que, siendo prolongaciones de los muros de la casa, limitan y unifican la totalidad del espacio.

La realización plástica definitiva

En las obras que Mies realiza después de 1938 —en las cuales alcanza su estilo forma definitiva— se afirma el carácter ya prefigurado en los primeros proyectos de Berlín, que le valieron el calificativo de "arquitecto anatómico". En esos proyectos —y descartando los ensayos episódicos en que se insinúa pasajeramente una influencia expresionista— Mies se había manejado partiendo del prisma rectangular, en las muy variadas proporciones que imponen la función y otros determinantes de la forma. El prisma puro, base de la arquitectura racionalista contemporánea, prevalecerá en las numerosas obras realizadas en los Estados Unidos. No vacila incluso Mies en utilizar el patio interior (como ya lo había hecho en Alemania en un proyecto para el Reichbank de Berlín) cuando es necesario para mantener la forma cúbica o prismática (edificios para el Instituto Tecnológico de Illinois). Expone y destaca la estructura y la organiza en su condición de base para la composición modulada. En ésta todos los miembros de la arquitectura, a partir de los componentes mismos de la estructura, tienden a reducirse a formas simples y elementales. Rehuye Mies toda forma abovedada: la estructura es siempre trilítica. Y en ésta busca además la pureza a través de la extrema simplificación, que le conduce a eliminar totalmente las vigas en los espacios interiores y a trasladar fuera de éstos la estructura portante (proyecto del Teatro de Mannheim, Crown Hall, Casa Farnsworth, Oficinas Bacardi). Mies no es un mero constructor sino un creador de formas, que nacen explícitamente de las estructuras;





El período formativo de Mies Van der Rohe. La influencia neo-clásica: El proyecto para el monumento a Bismark, a erigirse en Bingen, Alemania. El proyecto es del año 1912. **Elaboración de la forma en el período formativo:** un proyecto de rascacielo expuesto en Berlín en 1919.

pero éstas solo constituyen un medio para la creación de un espacio deliberadamente prefigurado.

¿Qué queda en la arquitectura de Mies van der Rohe de aquel influjo neoplástico sentido en sus obras de la primera postguerra? Se mantiene en ella, en forma muy sutil y dentro de un molde de serena pureza que nos traslada a lo clásico, la continuidad espacial interna que por sí es manifestación dinámica en el manejo de la forma arquitectónica. Esta continuidad espacial se encuadra en los interiores mediante planos que zonifican la totalidad del espacio interior sin interrumpir su fluencia (casa Farnsworth). Y, si bien el espacio interior no se confunde en dinámicas proyecciones con el exterior, a la manera de la arquitectura neoplástica, la continuidad espacial se establece entre lo interno y lo externo a través de la total superficie vidriada, que tiende a desmaterializar la forma. Este límite formal del espacio interior reviste la pura forma geométrica del prisma ortogonal, pero esa envoltura es un plano ingrávido y transparente que solo parcialmente separa lo interno de lo externo: la penetración de la luz y la comunicación visual determinan una continuidad entre ambos que es característica de la nueva forma; ésta había nacido desde antes de la guerra, con la Faguswerke de Gropius; pero fue Mies van der Rohe quien le dio su carácter definitivo en los proyectos de Berlín. A esta típica forma arquitectónica, enriquecida con el aporte de la fluencia espacial interna, retorna Mies desde su llegada a los Estados Unidos.

El enriquecimiento de la forma

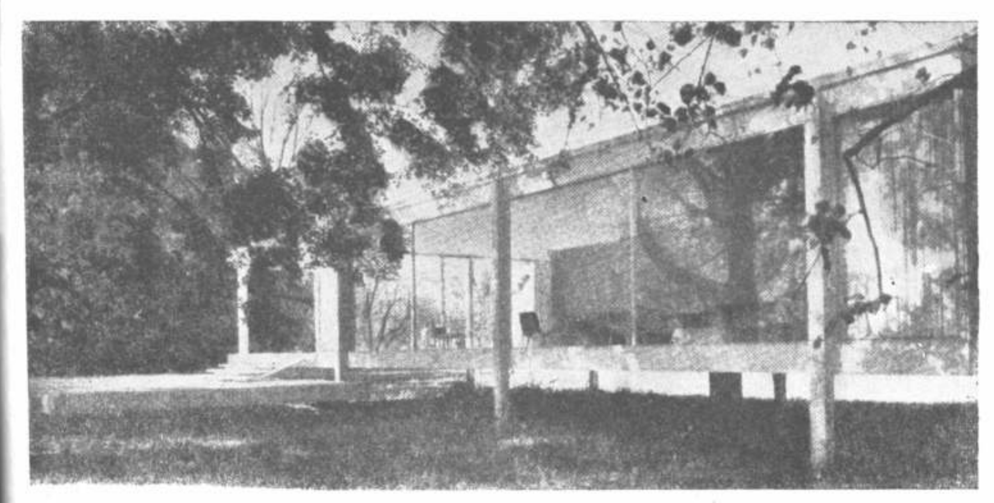
Toda decoración es naturalmente eliminada de esta arquitectura, esencialmente contemporánea en su concepción y atenida a una severa depuración, de inspiración racionalista. Pero Mies siente la necesidad de enriquecer sus creaciones formales, y ese es el objeto de lo decorativo. ¿Cómo hacerlo manteniendo la línea simple y pura que es lo propio de su estilo? Mediante diversos procedimientos que nacen simultáneamente de su vocación de constructor y de su innata tendencia hacia lo geométrico: la cuidadosa selección de los materiales —con preferencia para los ricos y brillantes— se une a su tratamiento meticuloso y al cuidado sumo del detalle. Aparecen en su arquitectura los rasgos propios de lo "clásico". Se destaca en ella el plano como envolvente de la forma geométrica perfecta y simple. En los planos se "dibuja" el enriquecimiento de la forma, que se organiza claramente en rectas de encuentro ortogonal, a partir del módulo, nacido de la estructura misma. Si aplicáramos a esta forma arquitectónica las categorías formales de Wölfflin, encontraríamos que es —dentro del movimiento contemporáneo— la plena realización de lo "tectónico" (o forma cerrada), es decir la forma que es propiamente arquitectónica y que nada toma de lo pictórico o escultórico. Hay en ella un total alejamiento de todo lo que lleva a Le Corbusier a esculpir la masa corpórea de la arquitectura y que significó por lo tanto un retorno al muro; y a la vez un alejamiento de todo lo que significa juego de luz y sombra, y por lo tanto de profundidad, que en el mismo Le Corbusier se traduce en la utilización de parasoles y "loggias". Nada en Mies que tienda a destruir la serenidad del plano; por eso en él los relieves son sutiles, los detalles finos, a fin de constituir un enriquecimiento de la forma sin quebrar la pureza de ésta. Y aquí podríamos aplicar otro concepto expuesto por Wölfflin: la obra de Mies está concebida y creada como un objeto: esto es lo propio del artista en quien prevalece lo racional; como un objeto definido con precisión, que puede por lo tanto ser contemplado de lejos y de cerca, conservando siempre, incluso en el detalle, su valor plástico. En el artista que tiende a la expresión romántica o barroca, la creación tiende a ser subjetiva y destinada a ser aprehendida como imagen total y única, en la cual puede hasta borrarse la unidad constitutiva del módulo, que en la obra del clásico sirve para organizar clara y objetivamente la composición. En la arquitectura contemporánea la Capilla de Ronchamp es una muestra elocuente de aquella tendencia.

En ella Le Corbusier renuncia deliberadamente a las bases lógicas que él mismo ha establecido, para dar rienda suelta a su impulso romántico. No hay aquí el menor intento de organización modular; estamos frente a una verdadera y plena arquitectura escultórica cuya unidad se da en bloque, y que responde a la famosa definición que su autor da de la arquitectura cuando habla del "juego magnífico de los volúmenes bajo la luz".

Algunas veces asoma en Mies un retorno preciosista hacia lo decorativo, creado a partir del detalle, que en él siempre nace de lo constructivo. Al final de su carrera el perfil de hierro es convertido en un elemento decorativo de la fachada. Elaborado en bronce, con la minucia que le es propia a Mies, el perfil se extiende a todo lo alto de las enormes fachadas del edificio "Seagram" de Nueva York, adosado a las columnas y expuesto de tal manera que aparecen como lo que es: un agregado decorativo de la estructura. Sin duda esta intención decorativa es justificable dentro de un estilo tan definido, y surge como una consecuencia natural de la forma estructural que es al mismo tiempo la forma misma de la arquitectura.

Los rasgos de lo "clásico"

Hay en la arquitectura de Mies ciertos rasgos que son comunes a todo el movimiento racionalista de la primera postguerra y que Le Corbusier defendió doctrinariamente en sus escritos. Pero si comparamos la obra de ambos advertiremos ciertas diferencias que es importante destacar. Aparte de la forma "simple", base formal de la nueva arquitectura y que se concreta





La realización plástica definitiva de Mies Van der Rohe. Esta es la casa para Edith Farnsworth, realizada en hierro y vidrio; la obra está en Illinois y se hizo en 1950. **La forma prismática del rascacielo y el enriquecimiento de la forma:** El edificio Segram; colaboró Philip Johnson.

en el característico bloque prismático, vemos como Mies, al igual de Le Corbusier, levanta el edificio sobre el nivel del terreno. Pero en éste esa manera de distanciar la obra de la base natural que la sustenta, aspira a una justificación nacida de conveniencias funcionales. En Mies se elude totalmente esta finalidad práctica, y el edificio se yergue a escasa distancia del suelo con intención puramente plástica; a veces sobre un podio o basamento, como en el Pabellón de Barcelona y en el edificio Seagram, o sobre una plataforma, como en la casa Farnsworth. Este recurso plástico es propio de la arquitectura clásica desde los griegos. En Mies este retorno a lo clásico, aunque interpretado con un sentido plenamente contemporáneo de la forma, se encuentra confirmado en otros rasgos de sus composiciones: por ejemplo la simetría de éstas con respecto a un eje central, en el cual se sitúa el acceso principal al cual se llega mediante una escalinata (edificio Seagram, Crown Hall, Museo de Bellas Artes de Houston, proyecto para el Teatro Nacional de Mannheim). Le Corbusier es un admirador del arte griego y nos habla del "esplendor de las trompetas de bronce del Partenón". Pero en él hay dos facetas que se contraponen y a veces se combinan: un espíritu lógico y una fuerte sensibilidad que tiende a evadirse de las reglas que aquél le impone. En Mies van der Rohe nos encontramos en cambio con un artista orientado sin vacilaciones hacia las formas reguladas, ordenadas intelectualmente. Esa actitud le conduce a formas emparentadas con lo clásico, aunque expresivas de la vida contemporánea. Ciertamente su arquitectura, aun teniendo estas similitudes externas con los arquetipos griegos, va mucho más allá de éstos en la intención expresiva racionalista.

Pues el templo griego, si bien se compone racionalmente a partir de un módulo, sobre un eje central, y se levanta sobre el plano elevado del estilobato, deja sin embargo amplia cabida a la expresión sensible en el juego de luces y sombras de sus pórticos de robustas columnas. Dentro de un ordenamiento racionalizado, la arquitectura griega es también escultura, y a través de ésta el hombre griego expresa su sensibilidad vital. Esta también se manifiesta en una concepción flexible y articulada del espacio urbano.[3] Mies van der Rohe va mucho más allá del griego clásico en la ordenación severa de las formas, pues en él lo "tectónico" predomina, dentro de una organización íntegramente ortogonal, que no deja resquicio alguno a la expresión de lo sensible. La poesía que se desprende de sus obras surge precisamente de la cabal racionalidad de su composición. Por eso esas obras nos impresionan como objetos perfectos y nos conmueven estéticamente sin apelar a lo puramente sensible.

Predominio de lo formal

Esta búsqueda de la perfección "tectónica" suele hacer caso omiso de ciertas determinantes funcionales, sacrificándolas a la solución plástica. Esta prevalece incluso sobre ciertas consideraciones teóricas surgidas de las nuevas técnicas. El espíritu lógico de Le Corbusier, que le conduce a establecer sus famosos cinco puntos y a aplicarlos en sus creaciones, es totalmente ajeno a la manera de componer de Mies, quien prescinde de toda teorización previa y se guía por ideas plásticas. Así como no aplica los "pilotis", tampoco recurre sistemáticamente al "muro cortina" separado de la estructura. Por lo general, y por razones de expresión arquitectónica, la estructura y el cerramiento se sitúan en un mismo plano. Sobre éste la estructura y las aberturas perfilan la severa composición modulada, ya se trate de un plano opaco, como en algunos edificios del Instituto Tecnológico de Illinois, o de un plano vidriado, como ocurre por lo general. El carácter "tectónico" de esta arquitectura se confirma en el uso preferente de la estructura metálica. Esta le permite reducir al mínimo los espesores, alejándose así de toda expresión que tienda a lo escultórico. En Le Corbusier ocurre lo contrario: en su evolución éste tiende hacia espesores cada vez mayores, a formas cada vez más robustas y macizas.

Influencia de Mies van der Rohe

La levedad aérea que da a las creaciones de Mies la estructura metálica y el uso integral del vidrio —formas ya prefiguradas en los primeros proyectos de rascacielos— constituyen su aportación más categórica a la arquitectura contemporánea. La repercusión considerable que esas creaciones han tenido en todo el mundo es un hecho que por sí solo denota la plena actualidad de las formas arquitectónicas radicalmente racionalizadas. Se han difundido en todas las latitudes, pese a los serios inconvenientes funcionales que acarrea el uso del vidrio en grandes extensiones. Sin duda las grandes superficies vidriadas responden a un imperativo de la época, que merecería ser analizado con detenimiento; pero choca con serios tropiezos prácticos —especialmente de orden climático— que incitaron a Le Corbusier a proteger el vidrio trás parasoles y "loggias". Mies van der Rohe, sin embargo, no se ha sometido a tales exigencias y ha insistido en resolver el problema mediante la creación de climas artificiales, solución forzada, no funcional y anti-económica. No obstante, el tratamiento arquitectónico de la forma prismática que Mies repite por razones plásticas en las cuatro fachadas, ha servido de modelo ejemplar en innúmeras variantes, a veces a despecho de sus defectos funcionales.

¿Cómo explicar tal extraordinaria difusión? Pienso que hay dos motivos fundamentales que pueden dar razón de este hecho: el primero estriba en la circunstancia de que la forma arquitectónica que Mies elabora definitivamente a su llegada a Estados Unidos, pero que ya había nacido en la época racionalista del 20, expresa de manera acabada el sentido de nuestra época: es la concreción perfecta del ideal perseguido por el Deutscher Werkbund en su esfuerzo por crear una forma artística adecuada a nuestro tiempo, partiendo del "standard" y realizada con las actuales técnicas mecánicas. En sus formas se expresa la precisión que caracteriza toda fabricación hecha en serie y a máquina. El "standard" es algo más que el módulo, que sólo es la unidad de la medida de la composición: es la presencia material de la unidad constructiva, que es a la vez módulo de la composición. En la precisión mecánica de la nueva forma, que brilla en sus metales y en sus cristales, ha perecido la vieja arquitectura, tanto en sus formas como en su técnica y en sus materiales tradicionales. Esa nueva forma es la expresión artística de la máquina y la técnica actual, tanto como de la ciencia y del racionalismo que impulsa su desarrollo. La arquitectura de Mies, tan finamente elaborada a partir del "standard", rehuye —pese a su inspiración clásica— toda intención monumentalista. En sus puras formas prismáticas y a través del "standard" mecánico infinitamente repetido, nos muestra con elocuencia un rostro que corresponde al carácter de una época en que prevalece la figura del hombre común, anónimamente repetido en las multitudes.

La otra razón que nos permite comprender la extendida influencia de esta forma arquitectónica es precisamente su definida tendencia racionalista. Si la arquitectura de Wright escasamente ha servido de modelo, salvo en cuanto emplea sus módulos espaciales, la de Mies se presta en cambio a una rápida y fácil interpretación por sus formas deliberadamente estandardizadas, que corresponden expresivamente a la índole colectiva e impersonal de la actual civilización.

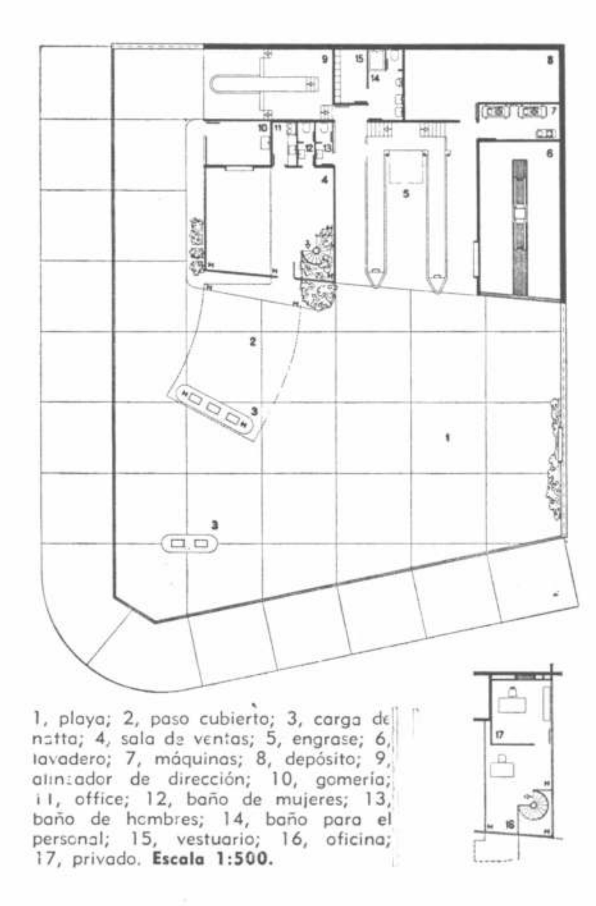
1. En los comienzos de su carrera Peter Behrens desarrolló una actividad similar a la de Van de Velde, habiéndose iniciado como pintor hacia 1890. Esforzóse desde 1900 por superar el decorativismo "Art Nouveau" predominante entonces en Alemania bajo el nombre de "Jugendstil". En ese esfuerzo encuentra Behrens el apoyo de la tradición neo-clásica, que se remonta el gran Schinckel. Obsérvase algo similar en otros precursores del movimiento moderno: Berlage, por ejemplo, quien, para superar el eclecticismo decadente de su época, busca el apoyo del Románico. Hay un carácter común en estos ensayos para evadirse de las falsedades eclécticas o de los excesos decorativos del "Art Nouveau": son todos esfuerzos por simplificar la forma. Esto se siente como una necesidad de la nueva época, iniciada bajo el signo de la máquina. Pero esos esfuerzos parecen requerir aún la tutela de la tradición.
2. Véase la biografía de Mies van der Rohe por Philip Johnson.
3. En cambio en Mies el espacio urbano es igualmente sometido a una severa ordenación ortogonal, como puede verse en la planta de conjunto del Instituto Tecnológico de Illinois.

Claridad en dos estaciones de servicio

arquitectos: Jorge R. Martínez Frontera y Mario B. Milman Barón



11 de Septiembre e Iriondo, San Fernando



1, playa; 2, paso cubierto; 3, carga de nafta; 4, sala de ventas; 5, engrase; 6, lavadero; 7, máquinas; 8, depósito; 9, alineador de dirección; 10, gomería; 11, office; 12, baño de mujeres; 13, baño de hombres; 14, baño para el personal; 15, vestuario; 16, oficina; 17, privado. **Escala 1:500.**

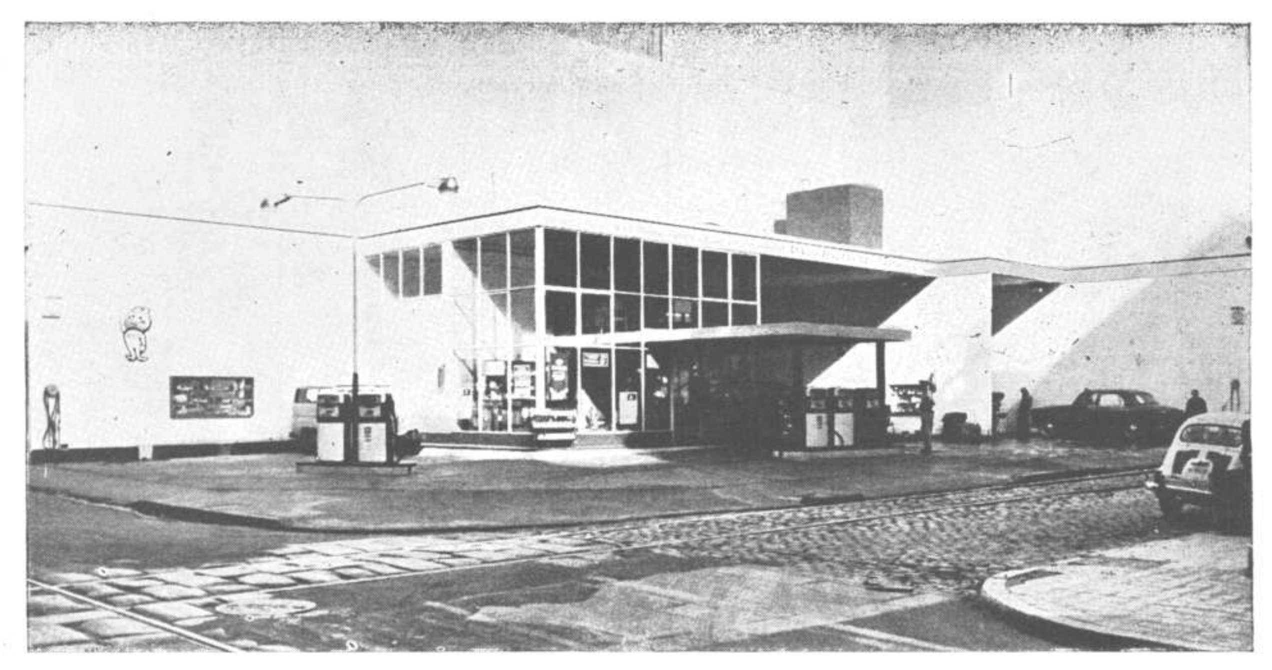
Cuando se encara el diseño de una estación de servicio deben resolverse, en lugar preferente, tres problemas: circulación de vehículos y de personal; simplicidad en el trabajo y facilidades de limpieza.

Las circulaciones deben evitar todo cruzamiento de vehículos y deben desembocar en sitios amplios y ordenados para realizar los trabajos.

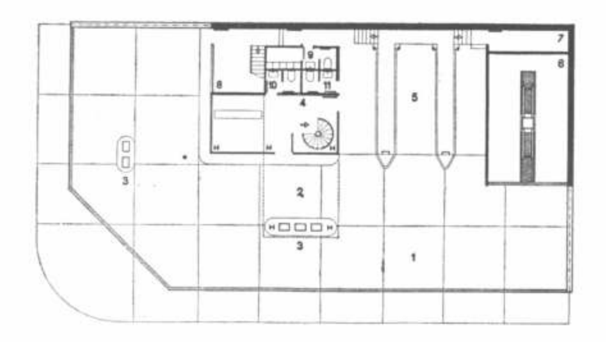
Hay, dentro de una estación de servicio, dos sectores que deben diferenciarse netamente: la sección donde se exhiben productos y se los vende, incluyendo caja y posible sala de recibo, todo lo cual debe ser muy limpio, y la sección donde se atiende el servicio directo del coche, sucia por naturaleza. Es aconsejable que ambas secciones sean atendidas por diferente personal y que funcionen con independencia una de la otra. Los vestuarios y los baños para personal y público, deben estar en lugar reservado, lejos de las miradas directas.

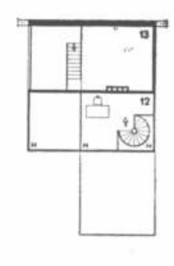
La iluminación de una estación de servicio debe tener un neto sentido publicitario y combinar con los emblemas y displays.

En el caso de las dos estaciones diseñadas por Jorge R. Martínez Frontera y Mario B. Milman Barón, la empresa (ESSO) puso pocas exigencias lo que permitió, dentro de las posibilidades que brindaban los terrenos, ajustar el trabajo a aquellos principios. Y los terrenos ofrecían partidos muy diferentes: uno está en la intersección de Chile y Chacabuco, en pleno barrio sur (en página 35); la otra disfruta **de un amplio lote en San Fernando, en 11 de Setiembre e Iriondo (33 y 34).**



Chile y Chacabuco, Buenos Aires







1, playa; 2, paso cubierto; 3, carga de nafta; 4, sala de ventas; 5, engrase; 6, lavadero; 7, máquinas; 8, depósito; 9, vestuario y baño del personal; 10, baño mujeres; 11, baño hombres; 12, oficina; 13, depósito. **Escala 1:500.**



EL SIGLO XIX EN ARGENTINA

Continuando con nuestra serie de publicaciones acerca del siglo XI en nuestro país nos es particularmente grato poder ofrecer a nuestros lectores este trabajo de Mario J. Buschiazzo, que apareció en el número 3 de Cuadernos de Historia del Arte de la Universidad Nacional de Cuyo. Agradecemos muy especialmente al profesor Carlos Massini Correas, director de esa publicación, la gentileza de permitirnos re-editar este interesante trabajo.

EL PABELLON ARGENTINO

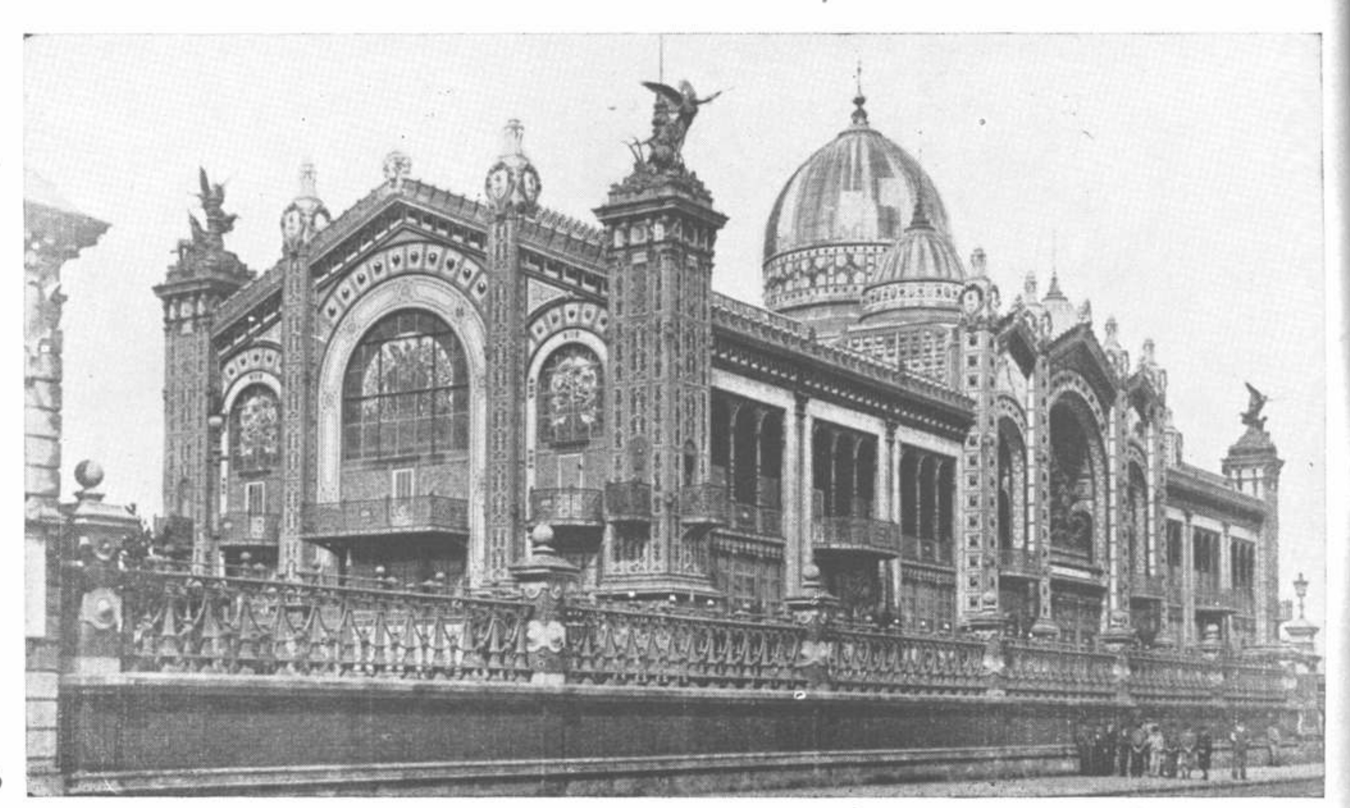
La Exposición Universal de París de 1889, fue uno de los más importantes acontecimientos con que Francia resolvió celebrar el centenario de la toma de la Bastilla. Los pabellones principales fueron ubicados en el Campo de Marte, vasto espacio dedicado en tiempos napoleónicos a maniobras, comprendido entre la Escuela Militar y el Trocadero. Este último edificio, obra del arquitecto G. Davioud, era el único remanente de otra exposición universal celebrada en 1878. Los pabellones menos importantes se levantaron en la explanada de los Inválidos. Es curioso observar que, en tanto que estos últimos respondían a un sentido pasatista de la arquitectura —como el Pabellón de México, ejemplar concienzudo de la arquitectura hispano-americana y del estilo jesuita— (1), los del Campo de Marte eran casi todos notables exponentes de la construcción en hierro y vidrio, que hacía furor en esa época.

El nacimiento y auge de las exposiciones está ligado íntimamente al proceso de la revolución industrial desde su primera hora, como lo demuestra la exhibición que en 1757 organizó la Sociedad para Fomento de las Industrias de Londres, y la Primera Exposición Industrial de Praga, en 1791. La disolución de las antiguas corporaciones o gremios medievales y la libertad de trabajo, decretadas en 1791 por el gobierno de la Asamblea Constituyente, facilitaron la competencia, surgiendo como consecuencia directa la idea de exhibir los productos de las nuevas industrias. Nació así la **Première Exposition des produits de l'industrie française,** realizada en el Campo de Marte en 1798. Tenía tan sólo carácter nacional, es decir, que no se invitó a otros países para que participaran, aunque era evidente la intención de mostrar al Mundo los éxitos y la prosperidad logradas a raíz del derrocamiento de la monarquía. Pero para que las exposiciones pudiesen tener carácter internacional era forzoso que cambiase el sentido de la economía universal, pues lógicamente no se podía invitar a países extranjeros a exhibir sus productos, si al mismo tiempo no se daban facilidades para su venta. Esto suponía tácitamente admitir la reciprocidad de intercambio, uno de los principios básicos del liberalismo económico.

La expansión de las industrias y la necesidad de ubicar sus productos abrió el camino a las muestras internacionales. Estas se iniciaron con la Exposición Mundial de Londres, de 1851, debida a la iniciativa del príncipe consorte Alberto, marido de la Reina Victoria. A partir de entonces se sucedieron en franca competencia exposiciones internacionales en serie, las más famosas de las cuales tuvieron lugar en París en 1855, 1867, 1878, 1889 y 1900; en Filadelfia, en 1871, y en Chicago, 1893. Aun cuando en todas ellas se exhibieron obras de arte, predominaron las de carácter industrial, como fieles expresiones de los ideales del siglo XIX: revolución industrial y liberalismo político-económico.

La Argentina resolvió adherirse a la muestra conmemorativa del centenario de la revolución francesa erigiendo un pabellón que fuese exponente cabal de la riqueza y el auge porque atravesaba el país. Se vivía todavía en el esplendor ficticio que siguió a la famosa "década del ochenta", y aún cuando los síntomas de la tremenda crisis que se avecinaba se sentían claramente, Juárez Celman y su corte de aduladores hacían caso omiso de ello, continuando en la senda de los espejismos y el derroche que llevarían fatalmente al estallido del 90. Acordes con esa manera de actuar despreocupada y jactanciosa, se llamó a concurso en París, para erigir el Pabellón, triunfando entre veintisiete oponentes, el arquitecto Albert Ballu (2), quien a su vez reunió como colaboradores a los pintores Albert Besnard, Luc Olivier Merson, Fernand Cormon, Hector Leroux, Jules Lefebre y Alfred Ph. Roll, y al escultor Louis-Ernest Barrias. La tramitación del concurso y demás tareas hasta el estreno del pabellón fueron dirigidas por el delegado oficial argentino señor Eugenio Cambaceres, bien conocido entre nosotros por sus actividades literarias.

El arquitecto Ballu (1849-1939) era un típico representante del eclecticismo que imperaba en la Francia finisecular. Alumno de Le Bas, había egresado de la Escuela de Bellas Artes con el Gran Premio de Roma. Entre sus obras más destacadas cuentan la iglesia de Argenteuil, la de San Ambrosio y sobre todo la Trinidad de París (1861-67) (3). Pero Ballu demostró ser artista sensible a las inquietudes de su tiempo, pues al afrontar el problema del Pabellón Argentino, se despojó de su lastre estilístico para abordar la construcción en hierro y vidrio que, a partir del Palacio de Cristal de Londres, se había constituido en el símobolo expresivo de la nueva sensibilidad. Las usinas inglesas y alemanas ya inundaban el mundo con sus productos de acería, el ferrocarril surcaba los campos, los barcos de vapor habían desplazado al velero, el esqueleto portante y el ascensor permitían levantar edificios de muchos pisos. Los pabellones de exposición traducían mejor que ninguna otra construcción este cambio fundamental en los sistemas constructivos; al hacerse en hierro, su montaje era rápido y fácil, así como su desmantelamiento. Las diversas partes podían ser prefabricadas, lo que facilitaba su transporte, como quedó probado con los pabellones de Argentina y Chile,

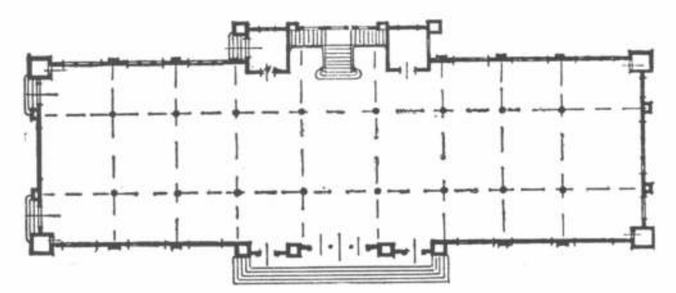


trasladados luego de la exposición a sus respectivos países. Una anécdota del Barón Haussmann nos da perfecta idea del auge alcanzado por el hierro en esos momentos: en 1851 Víctor Baltard había construido el nuevo mercado central de París, en piedra. Fue tal la protesta pública que Haussmann ordenó su demolición para ser reemplazado por otro en que se utilizasen las nuevas técnicas y materiales. **Du fer, rien que du fer** (4), ordenó el célebre Prefecto de París al arquitecto municipal.

Figura máxima de este eufórico período del hierro y del vidrio fue el ingeniero Gustavo Eiffel, que ya había asombrado al mundo con su puente sobre el Duero (1875), el viaducto de Garabit (1880) y el esqueleto de la estatua de la Libertad en la Bahía de Nueva York (1886), obra de Bartholdi. En la Exposición Universal de 1878 Eiffel había dado una vez más la nota brillante con su Pabellón de Entrada, en el que el vidrio predominaba, concretándose el uso de hierro a los elementos portantes. Pero la obra más extraordinaria de Eiffel iba a ser la torre que inmortalizaría su nombre, levantado como símbolo de la Exposición de 1889 y precisamente a escasa distancia del Pabellón Argentino. Este último, la Torre Eiffel, el Pabellón de Bellas Artes, obra de J. Formigé, y la Galería de las Máquinas, del arquitecto Ch. L. F. Dutert e ingenieros Contamin, Pierron y Charton, fueron los grandes éxitos de la Exposición en cuanto a sus edificios se refiere.

Como detalle curioso anotemos que en la sección de los Inválidos de la misma Exposición, el arquitecto Charles Garnier, autor de la Opera de París, había proyectado y construido una **muestra de la habitación humana**, con veintinueve casas que pretendían reproducir viviendas fenicias, aztecas, egipcias, griegas, escandinavas, japonesas, etc. evidentemente inspiradas en el divulgado libro de Viollet-Le-Duc, y con un inefable y pintoresco derroche de imaginación y desconocimiento histórico.

Ballu, que en esa misma sección de la Exposición que ocupaba la explanada de los Inválidos había construido el Pabellón de Argelia en una curiosa concepción pseudoárabe, rompió con su pasado estilismo al proyectar el Pabellón Argentino, embarcándose abiertamente en la corriente del hierro y vidrio del momento. Dejemos que él mismo nos defina su nueva posición estética, a través de las páginas que escribió bajo el título de "La Arquitectura en la Exposición Universal de París de 1889".



Antes del año 1889 se decía que el siglo XIX no tenía arquitectura. Aunque por nuestra parte no hayamos sido nunca completamente de este parecer (pues consideramos que no es posible, en nuestra época, darse cuenta absoluta de lo que más tarde verán y comprenderán nuestros descendientes), podemos afirmar actualmente, sin temor a ser desmentidos, que la arquitectura de nuestro tiempo ha aparecido ante la vista de los menos perspicaces durante el gran certamen ofrecido por Francia a todos los países del mundo... Si bien nada es nuevo bajo el sol, nunca se había empleado antes de nosotros el metal como materia principal en las construcciones. De manera que el hierro y la fundición son los que principalmente tienen derecho al aplauso, que merecen el aspecto completamente nuevo y las nuevas soluciones de estabilidad de nuestros edificios... La sinceridad con que ha habido que construir, al verse en presencia del hierro y la carencia forzosa de materiales de imitación, ha sido causa de que las construcciones del siglo XIX recobren la policromía, uno de cuyos apóstoles más convencidos nos enorgullecemos de haber sido, y que los espíritus atrasados de nuestros días rechazaban con indignación, sin darse cuenta de que ella ha sido, desde la más remota antigüedad, el complemento indispensable de toda arquitectura, y que si desde Luis XIV, nada más, a la fecha, se hizo moda suprimirla, aunque sólo por un período, los espíritus ilustrados deben rechazar en adelante tales prevenciones y convenir con nosotros en que es ridículo dejar al Oriente el monopolio exclusivo del penetrante encanto que distingue los monumentos de sus países.
La construcción del Pabellón es de las más sencillas. El programa impuesto era proponer un edificio desmontable y transportable a Buenos Aires, por lo cual el arquitecto ha establecido un armazón de hierro cuyas diferentes partes han sido simplemente atornilladas ahora, para ser clavadas unas a otras, invariablemente más tarde... En el exterior las partes verticales que quedaban entre los nervios de hierro se han rellenado con azulejos, mosaicos, porcelanas, revestimientos de vidrio, planos o formando ampollas salientes iluminadas de noche por la luz eléctrica, gres esmaltados (éstos forman principalmente el basamento), tierras cocidas y ladrillos barnizados... La superficie del monumento mide 1.600 metros cuadrados en la planta baja. Como la gran cúpula sube en toda su altura (30 metros), sin piso intermedio, el principal no posee sino superficie de 1.400 metros. El gasto ha sido de un millón de francos, sin contar el alumbrado eléctrico (50.000 francos) y el moblaje (150.000 francos); diez meses mal contados han sido suficientes para construir el Pabellón, cuyas esculturas han sido ejecutadas por los mejores artistas franceses, elegidos en todos los géneros sin distinción de escuela. El arquitecto, cuyos frecuentes viajes a Oriente han familiarizado con la policromía en las construcciones, no ha vacilado en romper con la tradición en muchos puntos, y en recurrir a materiales enteramente nuevos. En este orden citaremos el empleo de los gres para los basamentos y el frontis de la fachada posterior, de los vidrios ondulados americanos para las vidrieras, que constituyen verdaderos mosaicos de color sin pintura aplicada encima del vidrio; del dorado para las obras de hierro exteriores en vez de la aplicación de los tonos grises llamados "de hierro" que el uso había consagrado hasta ahora; de la porcelana y del mosaico de porcelana para los revestimientos de las bases de las cúpulas y de los pilones de ángulo y de las fachadas laterales; los vidrios aplicados y tallados sobre los mosaicos y los azulejos; de las ampollas de cristal moldeadas o "mis en plomb" y que adornan, ya los mosaicos, ya las porcelanas, las tierras cocidas, y hasta los miembros de hierro (balaustradas, crestas y puertas), y finalmente de las telas decorativas de reflejos metálicos que adornan tanto la parte exterior como la interior del edificio (5).

El 25 de mayo de 1889 se inauguró el Pabellón Argentino, con asistencia de Sadi Carnot, Presidente de Francia, y de Carlos Pellegrini, Vicepresidente de la República Argentina, que ocasionalmente se encontraba en París. Cuando años más tarde se trasladó el Pabellón a Buenos Aires, se recordó este acontecimiento reemplazando la primitiva vidriera principal que iluminaba la escalera, por otra en la que aparecían ambos mandatarios estrechando *sus manos*, rodeados de otras personalidades y de la Guardia Republicana con sus vistosos uniformes.

Terminada la muestra, el gobierno argentino dispuso su traslado a Buenos Aires, encomendando dicha tarea al ingeniero Jorge A. Perkins.

Para su nueva erección se eligieron los terrenos de la Plaza San Martín, frente a la calle Arenales, que en otros tiempos habían ocupado los tres Cuarteles del Retiro, los mismos en que el Libertador alojara el regimiento de los Granaderos a Caballo de su creación.

Los cajones conteniendo el desarmado pabellón llegaron al país en 1891. Según declaración del capitán del buque en que vinieron, durante una tormenta fue necesario echar al agua el mayor de ellos, que estaba sobre cubierta y entorpecía la maniobra. En dicho cajón se encontraban los paneles pintados por Albert Besnard. Quince años más tarde, visitando Eduardo Schiaffino al célebre pintor en su estudio de París, para encargarle un cuadro destinado al Museo (Femme se chauffant), relató este hecho. Besnard, generosamente, ofreció a Schiaffino los bocetos originales. Pese a que, según Schiaffino, dichos cartones "han venido a suplir en el Museo la sensible ausencia de los dos mejores lienzos de la serie", no he podido hallarlos durante mis recientes pesquisas. Sólo se conserva uno de los grandes paneles, obra de Louis-Hector Leroux (1829-1900), que representa "La Pintura" y que, por cierto, "carece de importancia", como dice el propio Schiaffino en su libro (6).

Dos años después de su llegada, una empresa particular obtuvo un contrato para armar de nuevo el Pabellón y explotarlo para conciertos y teatro. Fue en esa oportunidad cuando se levantó sobre la bajada de la calle Maipú, a escasos metros del Pabellón, otro edificio obra del arquitecto Marqués Carlos Morra, que iba a servir de confitería anexa al Pabellón. La empresa no tuvo éxito, y el edificio quedó abandonado, hasta que en 1898 se lo utilizó para exponer obras de arte, como parte de la Exposición Nacional celebrada ese año en la Plaza San Martín. Una vez más, concluida la feria, quedó el Pabellón Argentino sin destino fijo, hasta que en 1910 con motivo de los festejos del Centenario, sirvió para exhibir la exposición de arte que tanta resonancia tuvo en esa época. De esa exhibición internacional datan muchas de las telas que vinieron a enriquecer nuestro Museo Nacional de Bellas Artes, y es justo recordar que la sensación del momento la dieron Zuloaga con "Las brujas de San Millán" y Anglada Camarasa con sus "Opalos". De este mismo pintor y de la misma exposición era "La espera", magnífico cuadro perdido en el incendio del Jockey Club.

Es probable que de ese uso ocasional haya surgido la idea de destinar definitivamente el Pabellón Argentino para sede del Museo de Bellas Artes. En esa época ocupaba unos locales del Bon Marché (hoy Galerías Pacífico), pero habiéndolo adquirido el Ferrocarril de este nombre para sus oficinas centrales, el entonces director del Museo D. Carlos E. Zuberbühler obtuvo autorización para trasladarlo al Pabellón Argentino, previa una obra de adaptación, que, por cierto, no consiguió convertirlo en un edificio adecuado para museo (7). Recuerdo, perfectamente, la cantidad de goteras que en los días de lluvia obligaban a cerrar el Museo, o el calor insoportable en verano y frío en invierno, que deterioraban las telas conservadas. No obstante lo inapropiado, sirvió para tal fin por más de veinte años, así como el edificio de la confitería fue salón de exposiciones temporales, especialmente para los Salones Nacionales.

En 1931 el Intendente Municipal José Guerrico propuso la creación del Parque del Retiro, uniendo la Plaza San Martín con la Británica, para lo cual sería necesario demoler dos manzanas irregulares de edificación bastante densa, comprendidas por las calles Arenales, Leandro N. Alem, Florida y Maipú, cortadas por una calle en diagonal, hoy desaparecida, llamada Falucho. Desde luego, el mayor impedimento para formar dicho parque era el Pabellón Argentino, cuya demolición quedó decretada sin que ninguna voz se alzara para defenderlo. En mayo de 1933 se inició su desmantelamiento, en medio de la mayor indiferencia; sólo La Prensa publicó la noticia, pero sin valorar debidamente lo que ese edificio representaba como









Detalles de dos de los cuatro grupos escultóricos que remataban los machones de ángulo del Pabellón Argentino. El que se reproduce arriba a la izquierda y abajo a la derecha corresponde al tema "la agricultura" y es de Louis-Ernest Barrias. En página 39, el grupo escultórico que ahora está en las Escuelas Municipales Raggio.

originalísima expresión de una época periclitada pero interesante. Tan sólo el Consejo Nacional de Educación lo solicitó, proponiendo rearmarlo en la manzana comprendida por las calles Entre Ríos, Pozos, Pavón y Constitución, pero el pedido no prosperó. Los restos del Pabellón se depositaron en un baldío de la calle Austria y Avenida Centenario, echándose a perder, al extremo de que habiéndose licitado su venta dos años después, no hubo quien ofertarse suma alguna por ese montón de chatarra. Ni siquiera se salvaron los grandes paneles decorativos, cuyo destino se ignora. Como ya dije, sólo se conserva en el Museo Nacional uno titulado "La Pintura", firmado por Leroux, de dibujo muy convencional y de tonos parduscos y opacos.

Por estar fundidos en bronce se salvaron los cuatro grupos escultóricos que remataban los machones de ángulo del edificio, y probablemente el importante conjunto que coronaba la puerta principal. Ignoro quien fue el autor de este último, así como el destino que tuvo, pero sospecho que ha de estar en algún rincón de Buenos Aires, como sucedió con los cuatro grupos angulares. En realidad, sólo he podido localizar tres de ellos, ubicados en Crámer y Pino, Cabildo y Avenida San Isidro, y Leguizamón y De la Riestra, transformados todos ellos en bases de mástiles para banderas. El que falta está en Plaza Sud-América, Villa Lugano, según me ha informado el arquitecto Rafael Iglesia. Estos grupos en realidad se reducían a dos motivos iguales: "La Agricultura" y "La Navegación", es decir, que se repetían dos a dos.

Fue su autor el escultor Louis-Ernest Barrias (1841-1905), nacido en París. Era un escultor de cierta nombradía, como lo prueba el hecho de haber triunfado sobre Rodin en un concurso para ejecutar el grupo titulado "La defensa de París". Egresado de la Escuela de Bellas Artes con un Segundo Gran Premio de Roma, siguió la corriente neoclasicista, imperante en la segunda mitad del siglo pasado, derivando luego hacia lo que se llamó la escuela neo-florentina, caracterizada por un evidente dominio del **métier,** mucha finura y gracia, pero carente de vigor. Los grupos del Pabellón

Argentino se encuadran en su primera etapa; están muy hábilmente modelados, las figuras aladas cobran vuelo, la composición es armónica, pero el conjunto se resiente de cierto convencionalismo, como si se tratara de esos finos bronces comerciales de la fundación Barbedienne que tanto se utilizaron en las decoraciones de interiores de **la belle époque.** No en balde Barrias era compañero de Guillaume, de Mercié y de Barye, célebre por sus magníficas esculturas de animales, lamentablemente popularizadas más tarde en los llamados bazares de arte.

Restaba por identificar el paradero del grupo escultórico central, el que estaba ubicado bajo el arco de la entrada principal. Un dato del Dr. Héctor Schennone permitió dar con él, o por lo menos con parte de él, en el patio de las Escuelas Municipales Raggio en Avenida del Libertador y Avenida Gral. Paz. Este conjunto, que está adosado al muro norte del ala sud del edificio y es claramente visible desde la primera de las citadas avenidas, no parece tener la envergadura del total del que ocupara el gran nicho bajo el arco central de al fachada del Pabellón, según se aprecia en la fotografía general (p36). Incluimos una fotografía de él (p39) pues es muy representativo de la modalidad de la época y si bien su complejidad pudo haber dado pie para una interpretación pesada y excesivamente retórica, el hecho es que este grupo es también elegante y pone de relieve una vez más los quilates de la sensibilidad del autor.

Ya me he referido a la única y mediocre pintura de Leroux que se salvó de la destrucción. Schiaffino reproduce en su libro citado cuatro de las telas desaparecidas, así como los nombres de sus autores. El conjunto estaba integrado por "La Astronomía", de Fernand Cormon (1845-1924); "La Agricultura", de Alfred Philippe Roll (1846-1919); "Fundición de Cobre" y "Curtiduría" de Paul Albert Besnard (1849-1934); "La Física" y "La Química" de Luc Olivier Merson (1846-1920), y "La Escultura" de Jules Joseph Lefebre (1836-1911). Indudablemente la pérdida más lamentable es la de las pinturas de Besnard, cuya calidad la destaca de las restantes pintores. Besnard había sido Gran Premio de Roma, y alcanzó dos máximas jerarquías en su carrera: director del pensionado de la Villa Médicis en Roma, y director de la famosa Escuela de Bellas Artes de París. Tanto de Besnard como de Roll se conservan pinturas en nuestro Museo Nacional, por cierto excelentes.

En la Memoria de la Exposición redactada por Alcorta se mencionan otros artistas, como el escultor Bonet y los pintores Tony Robert Fleury, Charles Troché y Bernard Saintpierre, pero carecemos de documentación que nos permita identificar sus trabajos, probablemente de orden secundario. En la misma Memoria se aclara que la parte de hierro del edificio fue ejecutada por la **Societé des Ponts et Travaux,** los vitrales por Neret y Odinot, la fundición escultórica por Thiebaut Freres, las cerámicas por Muller, Leibnitz y [illegible]lles, etcétera.

Sin perjuicio del discutible mérito de las obras decorativas accesorias del Pabellón Argentino, es indudable que el mayor valor [illegible] en su arquitectura, sobre todo como expresión de un perí[illegible]cista en el que debe verse una de las raíces más importantes [illegible] arquitectura contemporánea. La utilización del hierro y vidrio [illegible] vasta escala se había iniciado como solución puramente ingen[illegible] aplicada a las nuevas necesidades creadas por la revolución industrial: grandes depósitos, mercados de tipo moderno, fábricas, estaciones de ferrocarril, etc. Había nacido así una curiosa expresión dicotómica en la que el arquitecto "vestía" el esqueleto ingenieril, en un perfecto desacuerdo y divorcio entre la función y la forma. Corresponde al último tercio del siglo la superación de esa absurda posición, cuando figuras como Eiffel, Dutert, Ballu y otros se animaron a aplicar los nuevos sistemas a edificios cuyas concepciones eran hasta entonces consideradas tradicionalmente intocables. Fue la irrupción de la luz en la arquitectura, el absoluto predominio de los vacíos sobre los llenos, la ligereza sobre la pesantez, la eliminación de la piedra como material básico y esencial. Del Pabellón de Entrada de Eiffel (Exposición 1879), a la Casa del Pueblo de Víctor Horta (1897), y de ésta a los cerramientos vidriados de la arquitectura contemporánea la filiación es directa.

No importa que el Pabellón Argentino tuviese una serie de concesiones pasatistas —cúpulas de cobre, cartelas y escudos en profusión logias con columnillas abalaustradas, etc.— y que resultara inadecuado para las funciones que se le habían asignado. Debió conservársele como notable ejemplo de un período de rebeldía y búsqueda, como símbolo de una época de pujanza y grandeza lejana y envidiable, como un hito en la historia de la evolución de nuestro gusto. Su destrucción fue un error irreparable, como el de tantos otros monumentos arquitectónicos de nuestro país, desaparecidos por un mal entendido sentido de lo que es progreso.

BIBLIOGRAFIA

1. Santiago Alcorta, **La República Argentina en la Exposición Universal de París** en 1889, 2 volúmenes, París 1890.
r2. Louis Houtecoeur, **Histoire de l'Architecture classique en France,** tomo VII, París 1957.
3. Andre Michel, **Histoire de l'Art,** tomo VIII, 2ª parte, París 1926.
4. David H. Pikney, **Napoleón III and the rebuilding of Paris,** Princeton 1958.
5. Albert Ballu, **La Arquitectura en la Exposición Universal de París de 1889,** transcripto en S. Alcorta o. c.
6. Eduardo Schiaffino, **La Pintura y la Escultura en la Argentina,** Buenos Aires 1923.
7. Francisco A. Palomar, **Primeros salones de Arte en Buenos Aires,** Cuadernos de Buenos Aires, número XVIII, Buenos Aires 1962.



Séptima entrega de la serie Siglo XIX en Argentina, que dirigen Rafael Iglesia y Federico Ortiz. Texto de Mario J. Buschiazzo. Fotografías: en página 37, Archivo General de la Nación; en página 38, Rafael Iglesia y en página 39, Federico Ortiz.

TVA índice

Prólogo. UNA EXPERIENCIA AMERICANA

PRIMERA PARTE

LA IDEA CONSERVACIONISTA

Capítulo I. PRIMERAS PREOCUPACIONES. Implicaciones jurídico-políticas. Reacción local ante la acción federal. Concepto del "múltiple aprovechamiento". Técnica y política integradas. Electricidad al servicio público.

Capítulo II. NACE EL MOVIMIENTO "CONSERVACIONISTA". La Comisión de vías de aguas interiores. La Comisión Nacional de Conservación. El informe de la Comisión Nacional de Conservación. El plan regional. Política y recursos naturales. Enfoque agropecuario de la cuestión. Enfoque energético. Enfoque forestal. Trascendencia internacional. Regionalismo y Federalismo.

Capítulo III. ACCION FEDERAL. Controversia del Tennessee. Política de desarrollo regional integral. Los diques Wilson y Wheeler. Henry Ford: el dedo en la llaga.

Capítulo IV. LA CRUZADA DE NORRIS. Los "Informes 308" . El reto de la naturaleza. Una situación "por demás desesperada". Acumulación de experiencias técnicas. Uso de la tierra para bienestar humano. Una nueva idea: desarrollo regional.

SEGUNDA PARTE

LA IDEA EN PRACTICA

Capítulo I. ¿QUE ES TVA? Un organismo de planeamiento. Planeamiento democrático. Técnicas especialistas e integralistas. Realización de lo planeado.

Capítulo II. LA TVA Y EL PUEBLO DE LA REGION. Promoción del planeamiento urbano y rural. Preparación de la opinión pública y promoción de la acción popular. Promoción de comunidades rurales. Promoción de comunidades urbanas. Planes persuasivos, no compulsivos.

Capítulo III. LAS UTILIDADES DE LA TVA. Mejoramiento de la condición humana. Mejoramiento de los recursos naturales. Mejoramiento de los recursos tecnológicos. Aspecto financiero-económico. Financiación de las operaciones eléctricas. Financiación de otras operaciones.

TERCERA PARTE

LA "TVA" EN OPERACION

Introducción. LAS AGUAS DOMADAS

Capítulo I. LOS DIQUES. Un nuevo concepto hidráulico. Represas en cadena. Lluvia e ingeniería. Ingeniería y arquitectura unidas. Construcción de diques.

Capítulo II. LOS LAGOS. Inundación y desarrollo urbano. Recreación lacustre. Puertos de tierra adentro. Aguas limpias y Salud Pública. Pesca comercial lacustre.

Capítulo III. ELECTRICIDAD. "Operación energía eléctrica '. Las usinas. Distribución de la energía. Promoción del uso de electricidad.

Capítulo IV. BOSQUES. Arboles, aguas, paisaje. Recurso natural número uno. Conservación de bosques. Promoción del uso de la madera.

Capítulo V. AGRICULTURA Y VIDA HUMANA. Fertilizantes y política nacional contra el monopolio de fertilizantes.

Ciencia y práctica en acción. El programa "demostrativo". Capítulo VI. INDUSTRIALIZACION. Las industrias del valle.

CUARTA PARTE

SECUELAS DE LA TVA

Introducción. I. Preocupación del gobierno. II. Política nacional del agua. III. La TVA, única en su género. Bibliografía sobre la TVA.

T.V.A. El más grande ejemplo de planificación democrática

. . . y así funcionó integralmente el complejo de diques, esclusas, canales, usinas, campos y ciudades de la región del Tennessee, en admirable unidad de acción, satisfaciendo múltiples necesidades: contralor de crecidas, producción de electricidad, navegación, recreación... Todos los vastos mecanismos de este vasto complejo responden obedientes a la voluntad humana y están al servicio de ella para dar al pueblo del valle seguridad, prosperidad, recreación y fe en su destino.

T.V.A. La transformación milagrosa de una gran región

Grandes diques
Lagos
Navegación
Control de las crecidas
Riego
Electrificación industrial y rural
Usinas
Fábricas de fertilizantes
Forestación
Pesca comercial y recreación

T.V.A. Autoridad del Valle del Tennessee. La monumental obra de planificación iniciada como parte del New Deal de Roosevelt

. . . Ese sábado el viejo Joe, en la galería de su casa, frente al majestuoso espectáculo de las montañas plateadas por la luna, rodeado por sus hijos, nueras, yernos y nietos, entre los cuales está el joven ingeniero hidráulico de Knoxville, cuenta por enésima vez la anécdota del baile donde conoció a la abuela hace cincuenta años, cuando tuvieron que permanecer encaramados en la cumbrera del techo del club social del pueblo, hasta que una lancha de la Cruz Roja los vino a sacar de su posición. "Inundaciones aquellas" —decía el viejo Joe— no las de ahora que las maneja cualquiera de estos nietecitos con sólo tocar unos botones eléctricos".

T.V.A.

en la pluma del conocido urbanista José M. F. Pastor. Libro de 228 páginas ilustradas que será leído como una novela por cualquier hombre culto a quien interesen los problemas argentinos.

Precio $ 270,– en las librerías o en

EDITORIAL CONTEMPORA

SARMIENTO 643 — T. E. 45-2575 y 1793

Correo Argentino C. Central

Franqueo Pagado
Concesión Nº 291

Tarifa Reducida
Concesión Nº 1089

LA TECNICA IMPRESORA S. A. C. I.
Córdoba 2240 - Buenos Aires (R. A.)